


مركز دراسات الوحدة العربية

الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث

الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي

ترجمة: الدكتور عبد الواحد لؤلؤة

الاتجاهات والحركات

في

الشعر العربي الحديث



مركز دراسات الوحدة العربية

الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث

الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي

ترجمة: الدكتور عبد الواحد لؤلؤة

الـفـهـرسـة أثـنـاء الـنـشـر ـ إعـداد مـركـز دراسـات الـوحـدة الـعـربـية

الجيوسي، سلمى الخضراء

الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث/ سلمى الخضراء الجيوسي؛ ترجمة عبد الواحد لؤلؤة.

٩١٢ ص.

ببليوغرافية: ص ٨٤٣ ـ ٨٩٣.

يشتمل على فهرس.

ISBN 978-9953-82-165-8

١. الشعر العربي ـ تاريخ ونقد. أ. العنوان. ب. لؤلؤة، عبد الواحد (مترجم).

892.716

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة
عن اتجاهات يتبناها مركز دراسات الوحدة العربية»

عنوان الكتاب بالإنكليزية

Trends and Movements in Modern Arabic Poetry

by

Salma Khadra Jayyusi

(London, E. J. Brill, 1977)

مركز دراسات الوحدة العربية

بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: ٦٠٠١ ـ ١١٣

الحمراء ـ بيروت ٢٤٠٧ ٢٠٣٤ ـ لبنان

تلفون: ٧٥٠٠٠٨٤ ـ ٧٥٠٠٠٨٥ ـ ٧٥٠٠٠٨٦ ـ ٧٥٠٠٠٨٧ (+٩٦١١)

برقياً: «مرعربي» ـ بيروت

فاكس: ٧٥٠٠٠٨٨ (+٩٦١١)

e-mail: info@caus.org.lb

Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، أيار/ مايو ٢٠٠١

طبعة ثانية منقحة: بيروت، تشرين الأول/ أكتوبر ٢٠٠٧

المحتويات

شكـــر وعرفـــان

لعل أرقى الصلات الممكنة وأكثرها نفعاً في عالم يسعى نحو التقدم المستمر هو التزاوج المثمر بين النشاطات المتعددة. ونحن نرى هذا يحدث في كل تحول في المجتمع، من حالة الانكفاء على النفس والانكماش عن الحياة المدنية إلى حالة الانفتاح عليها والاحتفال بها.

وهنا أود أن أذكر باعتزاز الصديق سعيد الخوري، رجل الأعمال المرموق، الذي دعم كلفة ترجمة هذا الكتاب الكبير الصعب. لقد كان الأخ الوفي الذي حافظ، رغم البعد المكاني الطويل، على وشائج الأخوة والانتماء المشترك إلى البلد الذي امتدت جذورنا العائلية إليه، والصداقة التي نعمنا بها في شبابنا في فلسطين وفي بيروت حيث درس كلانا، قبل أن تمتد يد الدمار إلى فلسطين، فتفرق الأهل والأصدقاء، وتغرب الأخ عن أخيه، وتمزق شمل المودات وتقلع جذور الألفة والتعارف. فهنا رجل أعمال مختلف يدرك أن للنجاح لغات كثيرة، وأن عملية البناء الوطني تتم على وجوه متعددة يكمل بعضها بعضاً، وأنه لا يتم أي تطور وتقدم إلا بهذا التكامل والتكافل. ولأن سعيد الخوري من أولئك الذين نجحوا بأعمالهم بمحض الكفاءة الأمينة والجد المخلص الخلاق، فإنه يقدّر كل عمل بُذل فيه أقصى جهد ممكن. وإنه من بواعث سروري أن أتوجه بالشكر الكبير له، وأنا أعرف أنه، إذا قدر لهذا الكتاب أن يؤدي الخدمة التي أُلّفته ليؤديها، ووجد فيه القارئ العربي شيئاً من المنفعة، فإن هذا القارئ سيشترك معي أيضاً في شكر سعيد شكراً كثيراً.

وإن نشر كتاب كبير الحجم كهذا الكتاب لا يكون مفيداً إلا إذا أُتيح له أن يكون في متناول أكبر عدد ممكن من القراء، ولذا فقد احتاج إلى الدعم الكريم لنشره. وهنا أتوجّه بالشكر والعرفان إلى الأستاذ الأديب وراعي الأدب المثالي الشيخ عبد المقصود خوجة لدعمه الكريم نشر هذا الكتاب كجزء من مخططه الثقافي الكبير، فهو صاحب الإثنينية الشهيرة في جدّة، المنتدى الإشعاعي الذي عمل منذ افتتاحه سنة ١٩٨٢ على النهوض بالشعر والأدب بجميع أنواعه والاحتفاء بالشعراء والأدباء والدارسين العرب وأحياناً غير العرب الوافدين إلى جدة. لا شك أن الإثنينية كانت

مسرحاً مهماً في نهاية القرن العشرين للنقاش والنقد والتقدير والتقييم. وهي مستمرة في هذا القرن على نهجها الرائد الفريد بأسلوبه وبرؤيته الواسعة للثقافة العربية والإسلامية والعالمية في عصر العولمة الكثير التحدّيات. ولا شك أن التاريخ الأدبي العربي سيسجّل للشيخ عبد المقصود هذا الدور الريادي الذي لعبه في خدمة الثقافة العربية. أشكره من كل قلبي.

كانت عملية ترجمة الكتاب شاقة تحتاج إلى الوقت والصبر، ولا بد هنا من شكر الدكتور عبد الواحد لؤلؤة لما بذله من جهد في ترجمة الكتاب، وفي الاشتراك معي في استعادة نصوصه الأصلية وإثباتها في أماكنها الصحيحة.

وأود أن أشكر مكتب المعلومات في مؤسسة شومان الثقافية في عمان، لتكرمهم بإمدادي بتواريخ وفاة عدد من الشعراء الذين فارقونا بعد إنجاز النسخة الإنكليزية، وكذلك الأخ محمد سعيد أستاذ العربية في مدرسة العلوم الشرقية والأفريقية في جامعة لندن، لإمدادي ببقية هذه الأسماء.

وأخيراً فإن شكري لأعضاء أسرتي، أسامة ولينة ومي الجيوسي، ولأخي فيصل الخضراء، شكر عميق يتعدى مفهوم الواجب الأسري إلى الإحساس بأن مساندتهم لي وتضحياتهم المستمرة عبر فترة طويلة من العمل على هذا الكتاب وعلى الأعمال المتلاحقة التي اضطلعت بها بروتا ورابطة الشرق والغرب اللتان أديرهما كانت دوماً إسهاماً أريحياً منهم في العمل الثقافي المثمر. أحييهم بمحبة القلب جميعه.

سلمى الخضراء الجيوسي

مقدمة

- ١ -

لقد ظهرت كتب كثيرة عن الشعر العربي الحديث وهي تزداد في كل عام عدداً. لذلك قد يحسب المرء أن أي محاولة جديدة للكتابة عن الشعر العربي الحديث لن تكون سوى تكرار أو توسع في موضوع مستهلك. لكن ذلك بعيد عن الحقيقة، لأن التطور التاريخي الذي عرفه هذا الشعر كان موضوع عدد من الدراسات الجزئية، ولكنه، بحسب معرفتي، لم يكن قط موضوع دراسة مكتملة تناولت هذا الشعر تناولاً شاملاً منذ النهضة حتى اليوم بوصفه **شكلاً فنياً**. فالتغيرات الهائلة التي مرّ بها، منذ انتعاشه في القرن التاسع عشر، من حيث التقنية والشكل واللهجة والعاطفة والموقف والصورة واللغة والموضوع، لم تحظ بدراسة عامة بأي شكلٍ شاملٍ يمكن أن ترسم للقارىء مساراً متواصلاً من التطور الفني.

لقد كان تطور الشعر العربي الحديث تطوراً عضوياً ينبع من داخل الفن نفسه ويسير في خط لا تقرره التطورات الاجتماعية والثقافية وحدها، بل تقرره إلى حد بعيد أيضاً الحاجة الفنية التي يمليها الفن نفسه. ولم يكن نموه مجرد قصة ممتعة للمهتمين بالشعر العربي الحديث، بوصفه تعبيراً عن تغيرات كبيرة في شتى وجوه حياته، بل بوصفه كذلك تصويراً شاملاً مركزاً لتطور فني كبير حدث للشعر خلال فترة من الزمن قصيرة نسبياً. ومن هنا فإنه يستحق أن يكون كذلك موضع اهتمام نقاد الشعر جميعاً، بوجه عام، والمهتمين بمظاهر التطور الفني للشعر في أي لغة.

تهدف هذه الدراسة لذلك أن تروي قصة العبقرية الشعرية العربية في الزمن الحديث. فعن طريق تراكم جهود هذه العبقرية، استطاع الشعر العربي الحديث أن يواصل تطوره خلال العقود المتتابعة، منذ نهضته في القرن التاسع عشر حتى اليوم، على رغم العقبات الكثيرة التي وضعتها قوى التقليد في طريقه. لذلك كان من الضروري، عند تناول منجزات هذه العبقرية، أن نتوقف أيضاً لننظر في طبيعة الفعالية السلبية التي فرضها على الشعر نشاط أولئك الذين أعاقوا تطوره أو حاولوا أن يعيقوه.

إن واحدة من أكبر المصاعب التي تواجه ناقداً يتصدى للنظر في الشعر العربي الحديث جميعه هي هذا الاتساع والتنوع في المجال الذي يجب تناوله. ذلك أن مركز الثقل في هذه الحركة كان يميل إلى التحول من قطر عربي إلى آخر. ولذا فإن الاختلافات الإقليمية في المزاج، والخلفية الثقافية والتقاليد الشعرية، قد ساهمت إلى حد كبير في غنى التجارب الشعرية المختلفة وتنوعها، ولكنها كانت مسؤولة كذلك عن ظهور بعض المنازع السلبية، وإن كان أغلبها ذا طابع محلي. إن القصة الكاملة للشعر العربي الحديث لا يمكن أن تروى إلا بدراسة شعر جميع الأقطار التي قامت بدور فعال في تطوره، وبمحاولة وضع كل مساهمة وإنجاز في موضعهما الصحيح. ما أعنيه هنا بـ «الدور الفعّال» هو أن المساهمة الشعرية لقطر مُعين قد دخلت في التيار الحي النامي للشعر العربي الحديث فأغنته وطورته، وفرضت نفسها على عدد غير يسير من القراء خارج حدود ذلك القطر، أو أنها على الأقل قد أثّرت في الشعراء الذين كان شعرهم ذا أثر ملموس في هذا التطور. فلو أن مبدعاً بين الشعراء كان يكتب في عزلة عن المسار الرئيسي للشعر العربي، وبقي غير معروف لدى الشعراء والنقاد في الوطن العربي، فإن شعره لذلك لن يدخل في مجال هذا الكتاب. لهذا السبب كان لا بد لشعر عدد من الأقطار العربية أن يبقى خارج حدود تناولنا في هذه الدراسة لأنه لم يفرض نفسه على حركة الشعر الحديث بعامة. كما إن إنتاج بعض الشعراء قد أهمل على مضض، لأن تجربتهم كانت تشبه تجربة شاعر أكبر كان يكتب في المكان والزمان نفسيهما. مثال ذلك انتاج الشاعر اللبناني صلاح لبكي، الذي كان يفْضُل كثيراً من الشعراء الذين تناولناهم في هذا الكتاب. إن هذه الأمور خليقة بأن تصبح أكثر وضوحاً، عندما يتذكر المرء أن غايتي هنا هي متابعة التطور الشعري لا مجرد تعداد تفاصيل التاريخ الأدبي. فهذه دراسة نقدية للعوامل المختلفة التي دفعت المسار الرئيسي للشعر العربي الحديث أو عطلته.

لقد طرأت على الشعر العربي تغيرات جذرية منذ بداية انتعاشه حتى اليوم، وقد حدثت هذه التغيرات في فترة قصيرة نسبياً، لا تزيد على مئة عام بكثير. وصاحبت ذلك تغيرات مشابهة تناولت الأمة العربية نفسها من جميع الوجوه: السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والنفسية. وبما أن هذه دراسة تتناول تاريخ الشعر المكتوب باللغة الفصيحة، فإنها تعنى بإنجازات أولئك الشعراء الذين ينتمون إلى الفئة الأعلى ثقافة من الرجال والنساء في الوطن العربي. لذلك يتوقع المرء هنا درجة أعلى من الوعي، وطبيعة لا تقل في تعقيدها عن طبيعة أرقى الافراد ثقافة وتطوراً في الأقطار العربية المختلفة. وكان الدور الذي قامت به هذه الفئة من الناس أكثر تعقيداً، كما كانت استجابتهم للتغير المستمر أكثر عمقاً مما لدى متوسط المتعلمين عندنا. لذا فإن أيَّ دراسة تتناول تحليل التغيرات التي حدثت في نفوس هؤلاء الأفراد ووعيهم

العالم حولهم تحتاج إلى تناول شديد التخصص. إن وصف الحياة السياسية في الوطن العربي وحده يتطلب دراسة مستفيضة، وبخاصة في مقدمة كتاب يعالج تطور الشعر، لأن الحدث السياسي يجب أن يفسر في إطار تأثيره النفسي في الشاعر، قبل أن يحاول الناقد إقامة أية صلة بالدراسة الأدبية موضوع البحث؛ ذلك لأن مجرد «الموضوع الشعري» في قصيدة ما لا يكفي أساساً في تقويم القصيدة. إن كثيراً من المؤشرات والأحداث المهمة في التاريخ السياسي للوطن العربي، في غضون المئة والخمسين سنة الماضية، قد جرى قبولها اعتباطاً عند بعض النقاد، على أنها مؤشرات للتغير الشعري، لكن النظرة الفاحصة تبرهن في الغالب على أن حدثاً شعرياً معيناً قد لا يكون متصلاً اتصالاً مباشراً بأحداث سياسية خاصة، بل بعوامل اجتماعية أو فنية، أو بهذه وتلك أحياناً. هذا لا يعني أنه ليس بوسع أي حدث سياسي أن يحدث أثراً عميقاً مباشراً في الشعر، ولكن المهم عادة ليس الحدث، بل استجابة الناس إليه وقدرتهم على استيعاب معنى ذلك الحدث كاملاً وترجمته إلى فن معبّر. والواقع أن دارس الشعر العربي الحديث قد يعجب إذ يجد أن السياسة كان لها أثران متناقضان في فن الشعر العربي الحديث، أحدهما إيجابي وتجديدي، والآخر رجعي وتقليدي (وسنعرض لذلك في المكان المناسب في هذا الكتاب). إن الأحداث السياسية لا تكفي وحدها أبداً لتفسير العوامل الخارجية التي تؤثر في الشعر، فالعوامل الثقافية والاجتماعية والاقتصادية لا يمكن فصلها عن العوامل السياسية.

كانت ثمة عملية مستمرة تجري لتكييف الفرد العربي مع الحياة في العالم الحديث. ولسوف يجري في تضاعيف هذا الكتاب ذكر التطورات المهمة في الحياة العربية، سياسية كانت أو ثقافية أو اجتماعية أو اقتصادية، كلما وجدتُ أنها كانت ذات أثر معين في الشعر في فترة بعينها. أما خلاف ذلك فيجب أن يشكل المنظر العام نوعاً من الصورة المتحركة في الخلفية. غير أن هذه لا يمكن تناولها هنا إلا بالمعنى التجريدي. ولا شك في أنها صورة تغير دائم. وخير طريقة للابتداء هي أن ننظر في التحول الهائل الذي جرى على مرّ السنين عند الفرد المتعلم في الوطن العربي. فقد لا نجانب الصواب إذا حسبنا أن الذين كانوا يكتبون في القرن التاسع عشر كانوا ينتمون إلى عالم مختلف، إلى ثقافة قروسطية لا علاقة حقيقية لها بالحياة الحديثة لدى كتّاب الطليعة المعاصرين (بما لديهم من حذلقة وتمرد ونمط من التفكير ينحو عادة منحى العلمانية بشكل رئيسي). كما إنها كانت في الوقت نفسه لا تكاد تعي ثقافة أولئك الذين كانوا يكتبون الأدب في أوروبا يومئذ.

لقد كانت عملية التحول عند العرب الحديثين تتم عن طريق إدراك، تدريجي حيناً، بالغ المفاجأة أحياناً، لوجود حياة أكثر سعادةً واستنارة وتقدماً خارج حدودهم الواسعة. زد على ذلك أنه ما بين غزوة نابليون عام ١٧٩٨ ونكبة فلسطين عام ١٩٤٨

تعرض الوطن العربي إلى سلسلة من المصائب هزّت أركانه من أسسها.

كان العدو الخارجي أول خطر اكتشفه العرب. وكان الوعي بهذا العدو الخارجي، وبالدور الذي قام به في عملية الاضطهاد والحرمان والفقر التي فرضت عليهم، عامل توحيد ساهم في تجميع جهودهم وتآلف مواقفهم. أما أن الأمة كانت موغلة في الجهل والركود والغفلة والتأخر، إلى جانب خواء روحي داخلي، فتلك حقيقة بدأت تتجلى للعرب منذ نهاية القرن التاسع عشر، ولكنها أصبحت إدراكاً عاطفياً كاملاً في أواخر العقد الخامس بعد كارثة فلسطين. وكانت بداية وعيهم بتأخرهم تمتزج بمشاعر الزهو بمجد العرب الغابر وإنجازاتهم، ويغذيها الأمل في الانتعاش والاستقلال القريبين. أما ذلك الإخفاق المطلق الذي مني به نظام الأشياء القديم في ما بعد فلم يكن قد استحوذ على طريقتهم في التفكير في مطلع القرن، على رغم أن مفكرين من أمثال سلامة موسى راحوا ينادون بأن «الاستقلال الوطني لا قيمة له بحدّ ذاته بل يجب أن يرتبط بتغير داخلي. فالإصلاح والاستقلال يسيران معاً، وعدُوّ الاثنين اللذين كانا متحالفين دوماً ويعملان معاً هما الاستعمار الأوروبي والرجعية المصرية»[١].

بدأ الوطن العربي برمته في هذا القرن يتعرض لتيارات الفكر نفسها التي هيمنت عليه من غرب أوروبا وشرقها، غير أن بعض الأقطار العربية كانت تتعرض لمؤثرات أقوى وأكثر مباشرة من سواها. إن تاريخ العرب الحديث تاريخ ثورة وكفاح، وإخفاقات تكسر القلب، ومساع كابية، ومعاودة كفاح وثورة. هذه الأسباب، إلى جانب الاتصالات الثقافية المستمرة، هي التي خلقت النموذج الأعلى للشاعر العربي الحديث الأكثر تطوراً: شاعر موزَّع النفس، عميق الجرح، تحكمه نزعات شتى من الغضب، والرفض، والرعب.

- ٢ -

لقد اتبع مؤرخو الأدب عندنا طرقاً شتى في الكتابة، بعضها يشكل استمراراً للطرق المألوفة في كتابة التاريخ الأدبي في العربية، في حين أفاد سواها من أعمال النقاد ومؤرخي الأدب في الغرب.

ولم يزد بعض النقاد على تأليف كتب تسرد سير حياة الشعراء بأسلوب لم يتعد أن يكون شبه نقدي، كما نظر بعضهم إلى الأعمال الأدبية على أنها محض وثائق تصور تطور الأمة. وقد تبنّى بعضهم مذهب الحتمية في تفسير الأدب، فاعتبره أداة تتحكم فيها عوامل المحيط (وهذا في النقد الغربي، مذهب هيبوليت تين، ومن بعده ماركس

(١) Albert Habib Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798-1939* (London; New York: Oxford University Press, 1962), p. 339.

وإنغلز، على رغم أن الأخيرين كانا ينظران إلى المحيط من وجهة نظر اقتصادية محضة)، أو عوامل سيكولوجية في شخصية الكاتب (وهذا أساس الرؤيا النقدية عند سانت ـ بوف وفرويد من بعده).

وقد تتبع آخرون فكرة أو مجموعة من الأفكار المترابطة في مسارها، خلال فترة أو أكثر من فترات الأدب؛ كما نجد أن غيرهم قد اختار موضوعاً معيناً من تاريخ الأدب فكتب فيه، كأن يصف أدب قطر بعينه، أو حركة أدبية من دون سواها.

وبطبيعة الحال ثمة ما يقال إيجابياً عن هذه الطرائق المختلفة وما يقال سلبياً ضدها، ولكن المجال هنا يضيق عن النظر في كل هذا(٢).

أما هذا الكتاب فإنه، كما سبق القول، يتبع طريقة تحاول الجمع بين عوامل عديدة في آنٍ معاً. فهي طريقة تعنى بالعوامل الاجتماعية والسياسية بوصفها قوى مهمة قامت بدورٍ في ما حدث من تغير كبير في وعي الموهبة العربية المبدعة وطريقة تفكيرها. وهي في الوقت نفسه، تحاول النظر في التغيرات النفسية التي حدثت في المواقف، ووجهات النظر عند العرب، وفي تأكيداتهم العاطفية، فانعكست في شعرهم. غير أن تركيزها الأهم في هذا المجال لا ينحصر في تفاصيل الأحداث السياسية والحركات الفكرية والقومية والاجتماعية، بل يركز على تأثير هذه الأحداث (إذا ما وجد ثمة تأثير ملحوظ) في الشعراء المختلفين في فترة تاريخية معينة، كما انعكس في شعرهم. لذا فإن الاهتمام هنا بالعوامل الخارجية يرتكز أكثر على التطور الذي طرأ على الوعي العربي في الأزمنة الحديثة وعلى التنوع الذي نجده في أنماط الثقافة العربية بوجه عام. غير أن هذا الكتاب، لكونه يتناول فن الشعر، فهو يتجنب أن يكون تاريخاً للفكر العربي في الأزمنة الحديثة، أو للحضارة العربية الحديثة كما تنعكس في الشعر العربي.

إلى جانب دراسة الأوضاع الخارجية التي أحاطت بالشعراء والنقاد، يحاول هذا العمل الإحاطة قدر الإمكان بثقافة الشعراء أنفسهم: نوع المدارس التي درسوا فيها، وما قرأوا من كتّاب آخرين، وما زاروا من بلاد، وما أقاموا من علاقات، وما ورثوا من تقاليد أدبية مباشرة؛ لأن من الأهمية بمكان معرفة العلائق الثقافية لدى هؤلاء الشعراء وما حملوا من مثل، وذلك من أجل إحاطة أكمل بما يكمن خلف إنتاجهم من حوافز ودوافع.

---

(٢) لمزيد من التفاصيل عن هذه الأساليب المختلفة، انظر: Salma Khadra Jayyusi, «Trends and Movements in Contemporary Arabic Poetry,» (Ph. D. Thesis, London University, School of Oriental and African Studies, 1970), pp. 13-21,

وأطروحة الدكتوراه هذه هي الأساس الذي يقوم عليه هذا الكتاب.

وفوق هذا كله يعنى هذا الكتاب بتطور الشعر العربي الحديث **بوصفه فناً من الفنون**. فقد تناولته تغيرات مهمة عبر السنين. وبعد كل ما يمكن أن يقال عن الأسباب والمؤثرات الخارجية، تظل ملاحظة هذه التغيرات عملاً يقع في مجال الفن وحده، وهو مجال معقد دقيق يحمل كثيراً من الإثارة. إن الشعر إذ يخضع بدرجات متفاوتة من القوة لتأثيرات العوامل الخارجية والتجربة المكتسبة ذات الطبيعة غير الفنية، فإن له حياة فنية خاصة به تخضع لعملية داخلية من التغير والتطور، تكون فيها قوى التقبل والمقاومة في صراع دائم. ولكن هذه العوامل لا تنشط إلا عندما يكون المحيط الخارجي للفنان مضطرماً بالحياة والتجارب. وهذا يفسر لماذا، عندما تعيش أجيال من الشعراء في عصر طويل من الركود، فإن شعرهم يتوقف عن النمو ويتدنى إلى نظم مكرور عقيم.

وتمشياً مع القول إن الفن يمتلك قوانينه الداخلية الخاصة في النمو والتطور، فإن أي تجربة تقدم نزعة أو تياراً جديداً لا يكتب لها النجاح الا عندما يكون الوضع الشعري في الزمان والمكان اللذين تجري فيهما هذه التجربة مستعداً فنياً لتقبلها. ثمة كثير من العوامل، بعضها فني وبعضها ينبع من المحيط الخارجي، قد تحول دون إدخال تغيير جديد على الشعر. فمن وجهة نظر فنية، مثلاً، قد لا تكون الأدوات الشعرية من المرونة بحيث تخضع للتغيير، أو قد تكون في حاجة لمزيد من التقوية في مجال بعينه.

لقد نشأ مفهوم التطور الداخلي للفن في عمل الفرنسي فردينان برونتيير الذي أقام نظريته على «مفهوم داروين في التطور البيولوجي». فقد ذهب إلى القول إن «الأجناس الأدبية تفنى، وإنها، على رغم ما يبذل من جهود، إذ تبلغ درجة معينة من الكمال، لا بد لها من أن تضمحل فتذوي فتزول»[٣]، وقد أصاب رنيه ويليك في نقده هذه النظرية، عندما قال إن «الأجناس لا تموت»[٤]، لأن الاحتمال قائم دوماً أن أحد الأجناس أو الأشكال الأدبية الذي سبق أن ناله الإهمال قد يعاود الظهور في المستقبل. ثمة كثير من الأسباب تؤيد هذا الرأي: **أولها** أن فكرة برونتيير توحي بلانهائية الأجناس التي يمكن أن تخلق في المستقبل، وهو أمر غير مقبول، لأن تاريخ الأدب في العالم قد أظهر محدودية شديدة في عدد الأجناس الأدبية التي عرفها الإبداع الإنساني. **ثانياً** أنه يبدو من دراستنا لتاريخ الأدب أن الأجناس الأدبية تولد استجابة لحاجات جمالية واجتماعية وروحية. هذه الحاجات تختفي، لكنها تعاود الظهور وقد

---

(٣) Rene Wellek, «The Theory of Literary History,» in: *Travaux du cercle linguistique de Prague* (Prague: 1936), vol. 6, p. 187.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٨٨.

تلونت بما يلائم التطور الحضاري الذي وصل اليه العصر، وليس ثمة ما يمنع الأجناس الشعرية التي كانت تلائم تلك الحاجات في الماضي من أن تعاود الظهور بأشكال هي أيضاً متطورة إذا ما ولدت لها حاجة جمالية(٥) أو اجتماعية أو روحية(٦). **ثالثاً** أن الأجناس الشعرية والأدبية إذا أصابت نجاحاً، تغدو جزءاً من التقاليد الأدبية لدى الأمة، فإذا أصابها النسيان أو الإهمال حيناً بقيت على استعداد دائم لأن تعيد اكتشافها موهبة خلاقة جديدة.

إن تطور الشعر العربي الحديث هو تاريخ تطور هذا الفن في سعيه الدؤوب نحو المعاصرة، وقد كانت حركته الحثيثة نحو هذا الهدف امراً معافى أملته غريزة فنية صائبة. كان هدف هذه الحركة هو أن تصل بالشعر العربي إلى المستوى العالمي، لا أن تساير فقط الإطار الفكري والحياتي للعرب المعاصرين. ويمكننا تلمس نمط واضح لهذا التطور الحثيث نحو ذلك الهدف، يتسم بهذه المحاولات المتكررة لإدخال تغيرات معافاة إلى الشعر، ولمناهضة المحاولات غير الناضجة. وقد ساعد في كل هذا أمران رئيسيان: **أولهما** نظرية نقدية نامية واكبت حركة الشعر العربي خلال هذا القرن، وهي حركة سيتابعها هذا الكتاب باستمرار(٧)، **وثانيهما** نزعات غير واعية، قد تكون غريزية أحياناً. هذه النزعات انبثقت من طبيعة الفن نفسه، فهي، في عصر يتسم بالعافية، تتجه دائماً نحو ميزان من القيم الفنية والجمالية التي تفرض على الشعراء التزاماً دقيقاً بمتطلباتها ولو لم يكونوا واعين أحياناً بالقوانين والأسس الجمالية في الفن. وسوف نرى في تاريخ الشعر العربي الحديث أن هذا الالتزام الغريزي هو الذي سيوجه حركة الشعر وهو الذي سيصحح اتجاهها عندما تتخذ طريقاً غير صائب.

هنا تفرض عدة أسئلة نفسها علينا، **أولها**: ما هو ميزان القيم هذا؟ إن الباحثين في هذا الموضوع لم يتفقوا حوله منذ عقود طويلة، فالمدارس الشعرية المختلفة تتطلب

---

(٥) مثل الحاجة التي نشأت في بداية حركة الانبعاث الشعري العربي لإحياء القصيدة العربية القديمة في أحسن تقاليدها، وذلك لإدخال قوة جديدة في لغة الشعر والشكل والعبارة إلى الشعر العربي في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

(٦) مثل انتفاضة وطنية أو حرب أو ثورة، حين تنتعش الأنماط البطولية.

(٧) لبلوغ ذلك كان الشعر العربي في حاجة إلى تعاون الشعراء والنقاد معاً. فقد كان لا بد من وجود حملة تلقائية مكثفة تلجأ إلى الحجج المقنعة لتؤكد أهمية التغيير وحاجة الشعر العربي إليه، ولتترجم أكبر قدر من المفاهيم الشعرية الغربية. في أول الأمر كان دخول النظريات الشعرية الجديدة هو الذي سبق غالبية التجارب العملية في الشعر نفسه. فنحن نجد أن النظرية الشعرية في العقود الأولى من هذا القرن تتفوق على التطبيق، ولا نجد سوى قلة من الشعراء استطاعوا أن يبلغوا بشعرهم مستوى يقترب من نظرياتهم عنه. ولعل أروع ظاهرة كشفت عن نفسها في أوائل الخمسينيات هي أن التجربة الشعرية كانت تتفوق بكثير على النظريات التي رافقتها في بداية حركة الشعر الحديث، كما سنرى في حينه.

مواصفات مختلفة من الشعر: التناظر، السيطرة على عناصر القصيدة، التوازن، التجربة الشخصية الداخلية، الإيحاء، الرؤيا، تصوير الواقع... الخ. فمن الواضح، إذاً، كما يقول ويليك، «إن العملية التاريخية، أي التطور الداخلي للفن خلال الزمن، تقدم باستمرار قيماً جديدة غير معروفة لنا الآن ولا يمكننا التنبؤ بها»[٨]. قد يبدو لنا لدى الملاحظة السريعة أن ويليك ينكر وجود قيم جوهرية ثابتة في الفن، فهو يقول إن الفن يحوّل ذاته في اتجاه معين تحت ضغط تغيرات جديدة حدثت في محيط الشاعر. هذا يستدعي مناقشة على الفور، لأن الدارس الحساس يرى أن كل عمل فني في التاريخ لا بد من أن ينطوي على «جوهر» عام ثابت من القيم الفنية، وهو جوهر من دونه لا يبلغ العمل مستوى الفن.

يناقش إدموند ويلسون هذه النقطة ويقيم تفسيره لها على «الاستجابة العاطفية» لدى القارئ، أي إنه يفسر هذا الجوهر بما يخلفه من أثر خارج الفن[٩]. لكن هذه الاستجابة العاطفية في رأيه يجب أن تكون استجابة الإنسان المتميز ذي الآفاق الفكرية الواسعة، لا «الإنسان الفج المحدود»[١٠]. غير أن هذا لا يتناقض في الحقيقة مع مفهوم ويليك عن «النزعات» المتحركة التي تتغير دائماً بين حقبة وأخرى. إذ لا يتحدث ويليك هنا عن قيم راسخة شاملة جوهرية، تلك التي لا يصفها ويلسون، إلا بآثارها في القارئ الواعي، بل إنه يتحدث عن تطور تاريخي لا يتعرض للعوامل الراسخة في الفن، ولكنه يسلّم بوجودها. فالعوامل الشاملة الثابتة التي تصنع الفن ليست وحدها العناصر المهمة في الشعر، ولولا ذلك ما كانت ثمة ضرورة لظاهرة «التغيير» الأساسية التي وَسَمت تاريخ الفن في العالم أجمع، وحفظت القيم الثابتة فيه. إن النتيجة التي يصل إليها المرء من كل هذا هي أن مقياس القيم الفني يتكون من مجموعتين من القيم: واحدة رهيفة معقدة ثابتة تستعصي على التحديد، تلازم الفن الجيد جميعه، وأخرى مجموعة قيم متغيرة هي جزء من عملية التطور التاريخي للفن. هذه العملية قد تدعو أحياناً إلى التغيير فتجعله ضرورياً، لكنها قد تقاوم التغيير في أحيان أخرى. إضافة إلى ذلك فإن هذه العملية غير واعية إلى حد كبير.

وهنا يبرز سؤال آخر: ألا يغلب أن يعتمد هذا التغير على معرفة واعية لدى الفنان بوجود مثل هذه المجموعة الجديدة من القيم؟ وللجواب وجهان: فبالرغم من أن التغير مبعثه عادة معرفة الشاعر الواعية بمجموعة جديدة من القيم الفنية فإنه، أي

---

(٨) المصدر نفسه، ص ١٨٩.

(٩) Edmund Wilson, *The Triple Thinkers: Twelve Essays on Literary Subjects* (London: J. Lehmann, [1952]), p. 252.

(١٠) المصدر نفسه، ص ٢٥٥.

التغيير، يخضع من دون وعي الشاعر **لمتطلبات الفن** في تلك اللحظة المعينة من تاريخه **وحاجته إلى هذا النوع من التغير**. لقد تجلت هذه الظاهرة واضحة خلال تطور الشعر العربي الحديث، وكانت موضع الملاحظة والدراسة في هذا الكتاب. وإزاء الكثير من أخطاء الحكم التي صدرت عن عدد غير قليل من الكتاب ممن تناول الأدب العربي الحديث، يجد المرء نفسه مضطراً للتوكيد مع ويليك في قوله «إن ثمة مشكلة هي مشكلة التغير والتطور والاستمرار في الفنون الأدبية»[(١١)] وإن فهم عملية **التطور الداخلي** في الفن الأدبي مسألة جوهرية.

وثمة مسألة أخرى تبدو ضرورية هنا لدعم الفرضية السابقة. إن حقيقة اعتماد الخلق الشعري على وجود العبقرية الفنية يجب ألا تؤدي بنا إلى القول إن بوسع هذه العبقرية تطويع الفن خارج سياقاته المعينة، ليس في الزمن الخارجي وحسب، بل كذلك خلال الطور الفني الذي يمر به. وسيكون هذا المفهوم موضع تركيز كبير في هذا الكتاب.

يهيئ الشعر العربي الحديث مجالاً للدراسة غاية في الأهمية، بسبب من ظروف تطوره الخاصة. فهو حكاية انبعاث وانتعاش شامل وإقامة مستمرة للعلاقات الجديدة ونزوع دائم نحو المعاصرة، حدثت كلها خلال فترة من الزمن قصيرة نسبياً. بسبب من هذه الاعتبارات يهيئ هذا الشعر للمؤرخ الأدبي حقلاً شديد الخصوبة لدراسة المؤثرات الخارجية في الفن من جهة، ولدراسة تطوره الداخلي من جهة أخرى.

- ٣ -

إن إحدى المشكلات التي تواجه مؤرخ الشعر الحديث هي: هل نحكم على الشعراء والنقاد من وجهة نظر معاصرة أم من وجهة نظر الفترة التي عاشوا وكتبوا فيها؟ إن اتباع وجهة نظر معاصرة في تقويمنا العمل الفني أمر محتوم بسبب اعتبارين اثنين: **الأول**، هو الفائدة الكبرى التي يجنيها كاتب معاصر بسبب المنظور الأكبر المتاح له في دراسته تاريخ الشعر، فيغربل ما في الماضي من تجارب شعرية مختلفة ليرى ما أدته من خدمة فعلية للفترات اللاحقة. وهنا على الناقد أن يكون قادراً على أن يشير إلى ما قدمه الشاعر المعين من إنجازات فعلية، فيقرر إن كان هذا الشاعر قد أدخل نزعات جديدة على الشعر في زمنه، أو ساند بقوة نزعة بدأها سواه، أو قام بتجارب في حقل بكر، أو أنشأ علاقات جديدة مع شعر أجنبي، أو كتب بصورة تلقائية عفوية شعراً على غرار الشعر السائد في زمنه إنما بصورة أرفع وعلى مستوى فني أرقى.

---

(١١) René Wellek, «Six Types of Literary History,» in: English Institute, *Essays*, 14 vols. (New York: Columbia University Press, 1947-), p. 112.

أما الاعتبار **الثاني**، فإن حكمنا التقويمي على الشعر لا بد من أن ينبع من مفهومنا الخاص للقيم الفنية في زمننا، لأن جودة أية مساهمة شعرية قديمة ونجاحها في زمنها لا يشكلان معياراً كافياً لما هو مهم بالفعل تاريخياً[١٢]. هذا يجب أن لا يعني تطبيق ما يدعى بالنظرية «الانتقائية» في أحكامنا على الأعمال الأدبية السابقة، بل يعني أنه يجب أن تكون قد توفرت لدينا معايير معينة في الحكم تجمع بين إدراكنا للقيم الجمالية الدائمة في العمل الفني وبين معرفتنا القائمة على المقارنة العادلة للإنجازات الشعرية القديمة. إذ إننا يجب أن نكون قادرين على أن نراها في منظورها الطويل، في سلسلة التطور التي خضعت لها؛ وفي ما يتعلق بالشعر العربي الحديث، يجب أن نتمكن من رؤية تطوره المستمر في القرن العشرين وكيف نما هذا الشعر من نقطة ضعف إلى نقطة قوة. ولو تأمل أولئك الذين يكتبون اليوم عن الشعر العربي الحديث في مطلع القرن العشرين، فيجردونه من الأهمية، لرأوا أن الإنجازات الشعرية الأكثر حداثة وتطوراً ما كانت كفيلة بأن تصل إلى هذا المستوى من التطور الشعري لولا أنها بنت قوتها على حيوية التجارب الماضية المهمة في زمنها، التي شكلت لها الأساس والخلفية. إن مذهب «الانتقائية» يدفع الناقد إلى إطلاق الأحكام القاسية على منجزات الماضي، إذ يطبق معياراً معاصراً كلياً في تقويمه لشعر ذلك الماضي. وأما الطريقة المعاكسة لذلك فهي «النسبية» حيث لا يحاول الكاتب أكثر من الدخول في ذهن الفترة موضوع البحث. وهذا غير كاف، لأن الحكم عندئذ على أي مساهمة شعرية ماضية سيخضع فقط إلى وجهة نظر العصر الذي كتبت فيه، أي سيصدر عن وجهة نظر معاصرة لها تتجاهل القيمة الجسيمة الناجمة عن معرفتنا الآن لها في المنظور التاريخي الطويل، منذ زمنها حتى يومنا هذا. وليس من شك في وجوب الربط بين وجهتي النظر هاتين لكي نستطيع وضع إنجازات الماضي في ميزان من القيم يجدد نفسه باستمرار. ولكي نقر لأنفسنا بحقيقة وجود ذلك الميزان، يجب أن نضع أدب الماضي، ليس في نطاق قيمنا نحن، بل في نطاق القيم السائدة في عصره وجميع العصور اللاحقة[١٣]. وإذ نفعل ذلك، نستطيع أن نتبين مساهمة الشاعر في عصره هو، وأهمية تلك المساهمة لمعاصريه، إضافة إلى أثرها في الجيل اللاحق أو الأجيال اللاحقة.

كان تقسيم هذا الكتاب إلى فترات مختلفة مسألة في غاية الصعوبة. فعند النظر في الشعر العربي المعاصر في فترته الأخيرة التي بدأت في نهاية الأربعينيات نستطيع أن نجد لأول مرة في تاريخ الشعر العربي الحديث بعد النهضة تناسقاً في الوضع الشعري في الوطن العربي عموماً. فثمة جماعة الشعراء الرواد الذين يشتركون في نظرة متقاربة

---

(١٢) Wellek, «The Theory of Literary History,» p. 185.

(١٣) انظر: المصدر نفسه.

إلى الشعر، وثمة جماعة الشعراء المحافظين الذين يقفون على النقيض من الجماعة الأولى، وثمة جماعات كثيرة من الشعراء الآخرين يتخذون موقفاً وسطاً. هؤلاء جميعهم ينتشرون على الساحة العربية من أولها إلى آخرها. أما في الفترات السابقة فلم تعرف حركة الشعر العربي مثل هذا التناسق في ساحة الوطن العربي جميعه. فقد كانت الحركات والنزعات تنشأ عادة في بلد عربي واحد أو بلدين، لتصل بعد ذلك إلى أقطار عربية أخرى. على سبيل المثال نجد الرومانسية مثلاً تبدأ في نهاية القرن التاسع عشر لدى العرب الذين هاجروا إلى أمريكا الشمالية وتصل إلى ذروة تأثيرها في الثلاثينيات من القرن العشرين في مصر ولبنان، لكنها لا تصل إلى العراق إلا في الأربعينيات.

لا شك في أنه من الأسهل كثيراً وصف حركات محددة من وصف التطور الشعري التاريخي العام، إذ إن هذا التطور يشتمل على فترات أدبية متلاحقة وهي بدورها تشتمل على اتجاهات ونزعات وحركات مختلفة، كما تكمن فيها خصائص تخلفت عن فترات شعرية سابقة. وإذا كانت غاية المؤرخ هي أن يتوصل إلى وصف النزعات والحركات في الفترة المعاصرة، فلا بد له من أن يدرس أصولها في فترات ماضية بأكملها حيث تكمن جذورها الأساسية.

إن الصعوبة الأكبر التي تعترض المؤرخ هنا تكمن في هذا التنوع في التجارب الشعرية، في تلك الأقطار العربية التي ساهمت أكثر من سواها في تطور الشعر العربي الحديث. فقبل النهضة كانت الصورة تتميز بالتناسق نفسه الذي تميزت به حقبة الخمسينيات. كان الشعر في جميع الوطن العربي على درجة كبيرة من الخمول. هذه بالطبع صورة تقريبية بالغة التعميم ولكنها تفي بالغرض حالياً. وبين هاتين النقطتين: نقطة التردي الفني قبل النهضة والإبداع المعافى بعد الأربعينيات الذي جاء بحركة الشعر الحديث وعممها في الوطن العربي كله، كان الشعر يتطور في درجات متفاوتة بين قطر عربي وآخر، فيصل إلى ذرى الرقي في هذا البلد قبل ذاك، ويأخذ اتجاهاً جديداً في ذاك البلد قبل الآخر. ولا شك في أن محاولة «اكتشاف ذروة الموجة وقراراتها في نهر الشعر المتعرج»(١٤) كفيلة بأن تأخذ المؤرخ من حقل أدبي إلى حقل آخر، ومن بلد عربي إلى بلد آخر. وعلى المؤرخ أن يواصل النظر في ما يجري في كل حقل من حقول الشعر ساهم في إغناء نهر الشعر العربي الحديث، وأن يظل واعياً في الوقت نفسه أهمية التقاليد الشعرية في كل قطر عربي (فهي ليست مشتركة بين أقطار

(١٤) René Wellek, «Periods and Movements in Literary History,» in: English Institute, Annual, 4 vols. (New York: Columbia University Press, 1940-[1943]), p. 74.

الوطن العربي على الإطلاق)، والعلاقات الثقافية التي قامت في هذا البلد أو ذاك، والأمزجة الإقليمية الخاصة.

لهذا السبب كان التقسيم الدقيق إلى فترات محدودة غير ممكن في حكاية الشعر العربي الحديث. ولأن الشعر «ليس انعكاساً آلياً للتطورات السياسية أو الاجتماعية أو حتى الفكرية، ولا هو نسخة عنها»[١٥]، فإن فترات الشعر العربي الحديث لا يمكن أن تقسم بحيث تلائم التغيرات السياسية. هذا لا يعني أن الشعر العربي لم يتأثر تأثراً عميقاً أحياناً بالتغيرات الاجتماعية والسياسية، لكن «تطوره الذاتي» الداخلي الخاص كفن يفرض علينا نوعاً آخر من الحكم. ولأن هذا الكتاب هو دراسة للتطور الفني التقني الذي أصاب الشعر كفن، فإن المعيار المتبع هنا هو الوضع الفني الذي ميز الفترات الأدبية لا الوضع السياسي أو الاجتماعي.

إن الفترة الأدبية لا تتطابق بالضرورة مع الفترة التاريخية. ولذا فالتأريخ لفترة أدبية معينة يجب أن يتم بملاحقة التغيرات المستمرة التي حدثت في المعايير الشعرية، فانتقلت بالشعر في تلك الفترة من نسق إلى نسق آخر. والفترة الأدبية، ليست كالمدرسة الأدبية، فهي لا تتمتع مثلها بوحدة الهدف والرؤيا الفنية، وإن اتسمت بشيء منهما. فالفترات تتداخل لأن «مجموعة القيم الفنية التي تميز فترة معينة لا يمكن أن تحل كلياً محل القيم التي ميزت الفترة التي سبقتها فتنفيها وتسيطر على الفترة الجديدة سيطرة كاملة، بل على العكس، إنها تنمو وتزدهر بين جوانحها»[١٦]. ولذا فإننا نرى شاعراً من أمثال بشارة الخوري يستطيع، بعبارة ويلسون، أن «يسمع ويرى ويحس بمشاعر الرومانسية المرهفة»[١٧]، لكنه يتمسك في الوقت نفسه بكثير من المواقف والمقاييس التي ميزت الكلاسيكية المحدثة.

وأخيراً، يحاول هذا الكتاب أن ينظر في ما قدمه شعراء بعينهم، عندما تكون إنجازات هؤلاء الشعراء ذات دلالة وأهمية في قصة تطور الشعر العربي الحديث. فمن خلال تحليل الإنجازات الفردية هذه يمكننا رؤية التغيرات المختلفة في عناصر الشعر المتعددة. لكن الشعراء الذين أصابوا الشهرة في الخمسينيات والستينيات لا يمكن تناولهم على انفراد. ذلك لأن تأثيرهم في شعراء ما بعد جيلهم، أي جيل الرواد، لم يزل مستمراً وفي حالة تطور وأخذ وردّ، ولذا فهو غير قابل لأي حكم نهائي. ومن أجل ذلك كان شعر هذه الفترة الأخيرة، أي فترة الخمسينيات وما بعد، موضع دراسة

---

(١٥) المصدر نفسه، ص ٧٩ ـ ٨٠.

(١٦) Edmund Wilson, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930* (New York; London: C. Scribner's Sons, 1942), p. 11.

(١٧) المصدر نفسه.

عامة، مع وصف ما فيها من اتجاهات وحركات، ومن تغيرات أساسية، وما بلغه الشعر من إنجازات. ولأن هذه الفترة الحديثة لا تزال في أعلى مستويات التجريب، فإن التقويم الكامل لها ولما حققته من أهداف لا يمكن أن يجري قبل مرور بضعة عقود من السنين(١٨).

---

(١٨) كتبت هذه الدراسة في نهاية الستينيات وأضيف إليها بعض الإضافات في مطلع السبعينيات. إنما بإمكان القارئ متابعة دراسة الكاتبة للتطورات في الشعر العربي الحديث بعد هذا التاريخ وحتى يومنا هذا في دراستها الجديدة لحركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، في: *The Cambridge History of Arabic Literature* (1993), vol. 4.

الفصـل الأول

الجذور الثقافية للشعر العربي الحديث

قبل البدء في الحديث عن الشعر العربي الحديث، علينا أن ندرس بإيجاز الجذور الثقافية لهذا الشعر في القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر، على أمل أن نكتشف إلى أي مدى كانت التقاليد الشعرية في ذينك القرنين ذات أثر في التطورات الحديثة. إنه لمن المهم ملاحظة أثر التراكم الثقافي في نمو الشعر؛ فمع أن المرء لا يستطيع استبعاد بروز موهبة خارقة في أرض مجدبة، فإنه من الواضح أن التراكم الثقافي يهيئ خلفية أكثر خصوبة للنمو الشعري والتطور الفني.

أولاً: الثقافة العربية في القرن الثامن عشر

في القرن الثامن عشر كان ثمة تراث حيّ للتعليم الإسلامي في مصر والعراق وسوريا. ففي مصر بلغ الجامع الأزهر أسمى منزلة كمركز للعلم، وصارت مدارس القاهرة وكلياتها تدور في فلكه[١]. وكان لدى العراق في القرن الثامن عشر بقية حية من تراث تعليمي عريق في بغداد والموصل والبصرة (حوفظ عليه بصعوبة بعد الغزو المغولي)، إلى جانب الكليات الشيعية[٢] الكبرى في النجف وكربلاء. وقد جرت المحافظة على هذا التراث من جيل إلى جيل، ليس في المراكز الدينية وحسب بل، كما كانت الحال في غيرها من مراكز العلم العربية والإسلامية المهمة، كتراث عائلي في الأسر العريقة ثقافياً[٣].

---

(١) Hamilton Alexander Rosskeen Gibb and Harold Bowen, *Islamic Society and the West: A Study of the Impact of Western Civilization on Moslem Culture in the Near East* (London; New York: Oxford University Press, 1950-), vol. 1, part 2, p. 154.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥٦.

(٣) في حديث جرجي زيدان عن المكتبات القديمة العامة والخاصة في العراق، يذكر وجود عدد هائل من الكتب المهمة المخزونة فيها، ومن بينها كثير من المخطوطات النادرة المحفوظة في حرص بالغ في =

كانت الثقافة في مصر والعراق إسلامية صرفة، لكن المجال الثقافي في سوريا لم يكن مقتصراً على التراث الإسلامي في التعليم. ففي الكنيسة المسيحية، شهد القرن الثامن عشر اللغة العربية تحل محلّ السريانية(٤)، كما شهد بداية ما يدعى بالعرف المسيحي في الأدب العربي الحديث.

كان التعليم الإسلامي في سوريا أقل تركزاً منه في مصر، إذ بالإضافة إلى المراكز الرئيسية في دمشق وحلب وطرابلس، كان ثمة مدارس إقليمية في القدس ونابلس وجوامع مدرسية في المدن جميعاً. لكن دمشق وحلب كانتا أهم المراكز الثقافية الإسلامية في القطر، حيث كان في دمشق ما يقرب من خمس وأربعين مدرسة دينية، وربما كان مثل ذلك العدد في حلب(٥).

كان مجال الدراسات في مراكز التعليم الإسلامية محدوداً(٦)، كما هي الحال في أغلب المعاهد الدينية، كما كان يتصف بالخضوع الكامل لسلطة التقاليد. وكان من الطبيعي أن يؤثر ذلك في التعليم بعامة، وكان هذا التعليم قد هبط إلى مستوى متدن حتى إن جلّ خدمته اصبحت أن يحافظ على تماسك المجتمع عن طريق تلقين التقاليد(٧). يرى غيب وباوين أن الثقافة في مصر كانت أشد الثقافات مركزية في

=المكتبات الخاصة. وهو أمر معروف اليوم للباحث، وإن كان الوصول إلى بعض هذه الذخائر لم يزل متعذراً. انظر: جرجي زيدان، **تاريخ آداب اللغة العربية**، ٥ ج في ٥ مج (القاهرة: مطبعة الهلال، ١٩١٤ ـ ١٩٣١)، ج ٤، ص ١٤٠، مشيراً إلى الأب انستاس الكرملي، محرر مجلة **لغة العرب**.

(٤) مارون عبود، **رواد النهضة الحديثة** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٥٢)، ص ٢٨ و٣١. لا يحدد عبود كنيسة بعينها، لكنه لا شك يتحدث عن الكنيسة المارونية لأنه يناقش منجزات جرمانوس فرحات، المتروبوليتان الماروني الذي سنتحدث عنه لاحقاً. لكن د. آتواتر يقول إن الطقوس المارونية كانت لا تزال تجري بالسريانية رغم أن «الدروس وبعض الصلوات كانت بالعربية». انظر: Donald Attwater, *The Christian Churches of the East*, Religion and Culture Series, 2 vols., 2nd ed. (Milwaukee: Bruce Pub. Co., [1947-1948]), vol. 1: *Churches in Communion with Rome*, p. 174.

والواقع أن اللغة السريانية لا تزال مستعملة في عدد من الكنائس الأخرى في الشرق الأوسط العربي. انظر قائمة الكنائس الكاثوليكية الشرقية في: Attwater, Ibid.

(٥) Gibb and Bowen, *Islamic Society and the West: A Study of the Impact of Western Civilization on Moslem Culture in the Near East*, p. 155.

وحول أهمية حلب مركزاً أدبياً، انظر: أنور الجندي، **الأدب العربي الحديث في معركة المقاومة والحرية والتجمع، ١٨٣٠ ـ ١٩٥٩** (القاهرة: مطبعة الرسالة، [١٩٦٠])، ص ٣٥٣ ـ ٣٥٧. انظر أيضاً: «Farḥāt,» in: *Encyclopaedia of Islam* (London: Luzac, 1927).

(٦) Gibb and Bowen, Ibid., p. 159.

حول التعليم الضيق الحدود في الأزهر، انظر: شوقي ضيف، **الأدب العربي المعاصر في مصر**، مكتبة الدراسات الأدبية؛ ٢٤، ط ٢ (مصر: دار المعارف، ١٩٦١)، ص ١٩ ـ ٢٠.

(٧) Gibb and Bowen, Ibid., p. 160.

الوطن العربي في القرن الثامن عشر، وأكثرها محافظة على التقاليد. فإلى جانب كون التعليم جميعاً قد تمركز حول الأزهر، يبدو أن الإنتاج الأدبي كان يصدر برمته عن المشايخ[٨]. بينما نرى في سوريا وإلى حد ما في العراق، أن طبقات المتعلمين من خارج النطاق الديني مثل الكتبة والموظفين قد أدوا دوراً مهماً في الشعر والأدب[٩]. يبدو أيضاً أن مصر قد استطاعت البقاء مكتفية بذاتها ومتقوقعة ثقافياً، بينما كانت سوريا على اتصال وثيق مع تركيا وأقطار عربية اخرى[١٠]. وبسبب وجود الأزهر، ذلك المركز العظيم للدراسات الإسلامية السنية في المشرق[١١]، الذي يقصده الطلاب من جميع أصقاع العالم الإسلامي، نجد القاهرة قد حافظت على هذا الموقف من الاكتفاء الذاتي، بمعنى أن المصريين لم يجدوا من الضروري أن يبحثوا عن المعرفة في أي مكان خارج بلادهم. وقد يكون هذا الموقف من الاكتفاء الذاتي، الذي حكم علاقات مصر الثقافية بالأقطار العربية الأخرى في الأزمنة الحديثة، هو الموقف الذي بقي لمدة طويلة يميز أغلب الكتاب والنقاد المصريين حتى منتصف القرن العشرين، مما جعلهم يهملون إنجازات غيرهم من الكتّاب العرب. وحتى في الوقت الحاضر، وبالرغم من حتمية الانصهار الثقافي في الوطن العربي المعاصر، نجد كثيراً من الكتابة النقدية والتاريخية الصادرة عن مصر لا تزال تحمل إلى حد ما شيئاً من صفة التركيز على الذات.

كان التراث التعليمي في سوريا يتميز بقدر أكبر من روح المغامرة والانفتاح، إذ يبدو أن طلبة العلم السوريين كانوا أكثر استعداداً من المصريين للسفر خارج حدود بلادهم. فقد ذهب كثير منهم إلى الأزهر نفسه[١٢]، ولو أن كثيراً غيرهم قد شدوا الرحال إلى المدارس الإسلامية في إستانبول. ثم إن سوريا، بما فيها لبنان، كان لها

---

(٨) المصدر نفسه، ص ١٦٤، و Pierre Cachia, *Tāhā Husayn: His Place in the Egyptian Literary Renaissance* (London: Luzac, 1956), p. 5.

(٩) Gibb and Bowen, Ibid., p. 164.

(١٠) في كتابه **الفكر العربي في عصر التحرر** يقدم ألبرت حوراني أسباباً سياسية وغيرها دعت إلى إبقاء صلات قوية بين المدن الكبرى في سوريا (والعراق) وتركيا أكثر مما كانت عليه الحال مع مصر. انظر: Albert Habib Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798-1939* (London; New York: Oxford University Press, 1962), p. 32.

(١١) لمزيد من التفاصيل عن منزلة الأزهر وسيطرته في مصر، انظر: محمد عبد الله عنان، **تاريخ الجامع الأزهر**، ط ٢ (القاهرة: مؤسسة الخانجي، ١٩٥٨)، وبخاصة ص ٢٢٠ ـ ٢٢٨، و Bayard Dodge, *Al-Azhar: A Millennium of Muslim Learning* (Washington, DC: Middle East Institute, 1961).

(١٢) Gibb and Bowen, *Islamic Society and the West: A Study of the Impact of Western Civilization on Moslem Culture in the Near East*, p. 155.

في القرن الثامن عشر مجال ثقافي آخر أُحسن استغلاله في القرن التاسع عشر، وتمثّل في التيار الأدبي المسيحي الذي بدأ في حلب وانتشر منها إلى لبنان. فقد كانت حلب مركز تعليم إسلامي ومسيحي في آن معاً. ففي خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر أنجبت هذه المدينة العريقة عدداً طيباً من الأدباء بين مسلم ومسيحي[(١٣)]، فحفظت بذلك نوعاً من التراث الأدبي. وقد كانت ثمة علاقات ثقافية أكيدة بين المسيحيين والمسلمين. ففي حلب كان المسيحيون: «قد صمموا على إتقان علوم اللغة العربية، فأخذوها عن الجماعة الوحيدة التي كانت تمتلك ناصيتها في ذلك الوقت، وهم مشايخ الدين الإسلامي. وقد استطاع بعضهم أن يكتب الشعر والنثر بإتقان وشغف، وكانوا هم الذين حملوا مشعل الأدب العربي إلى لبنان»[(١٤)].

وقد قوي التراث الأدبي أيضاً بفعل مؤثرات أوروبية معينة، وبخاصة بين المسيحيين الناطقين بالعربية[(١٥)]. وقد نشأت علاقات مبكرة بين المراكز المسيحية في حلب ولبنان. وفي كلا البلدين تركز النشاط الثقافي في الأديرة والمعاهد الدينية إضافة إلى المدارس التابعة لهما[(١٦)]، التي كان عددها في تزايد مستمر. وفي لبنان كانت العلاقات السياسية والثقافية مع أوروبا قد بدأت مع بداية القرن السابع عشر[(١٧)]. كان كثير من رجال الدين الموارنة في لبنان يدرسون في المعهد الماروني في روما، وقد اشتهر منهم كثيرون، ترجموا من العربية عدداً من الكتب في التاريخ واللاهوت والأدب[(١٨)]. وكانت اللغات الأوروبية تدرّس في العديد من المدارس التي أسست في لبنان، فعلى حد قول عبود: «كان الذين تعلموا في تلك المدارس تراجمة الأجنبي حين

---

(١٣) انظر: زيدان، **تاريخ آداب اللغة العربية**، ج ٤، ص ١١ ـ ١٢. حول أهمية حلب وتراثها الأدبي القديم، انظر أيضاً: عباس محمود العقاد، **الرحالة «كاف»، عبد الرحمن الكواكبي**، مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية؛ ١١ (القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٥٩)، ص ١٣ ـ ٢١.

(١٤) Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798-1939*, p. 56.

(١٥) «Farḥat,» in: *Encyclopaedia of Islam*.

(١٦) Hourani, Ibid., p. 56, and

لويس شيخو، **الآداب العربية في القرن التاسع عشر**، ٢ ج (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩١٠)، ج ١، ص ٥ ـ ٦.

(١٧) بولس قرالي [الخوري]، **فخر الدين المعني الثاني، أمير لبنان: إدارته وسياسته، ١٥٩٠ ـ ١٦٣٥**، نشر برعاية مجمع العلوم والفنون الملكي الإيطالي، المجلة البطريركية؛ السنة ١٠ شباط ١٩٣٥ ـ السنة ١١ تموز ١٩٣٦، ٣ ج (حريصا، لبنان: مطبعة القديس بولس، ١٩٣٧ ـ ١٩٣٨)، ص ٣٧ ـ ٣٨، ٤١ ـ ٤٢ و ١٣٤ ـ ١٥٥.

(١٨) شيخو، المصدر نفسه، ص ١٣، و Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798-1939*, pp. 55-56.

جاء مصر غازياً»[١٩]. كان اللبنانيون، كما يقول عبود أيضاً، رسل الثقافة بين الشرق والغرب[٢٠].

ربما كانت أهم مساهمة في التراث الأدبي المسيحي في القرن الثامن عشر قد تمت على يدي الأب جرمانوس فرحات (١٦٧٠ ـ ١٧٣٢) العالم المعجمي النحوي الشاعر. تلقى فرحات تعليمه على أيدي العلماء المسيحيين والمسلمين في حلب، وقد اشتهر بأنه أول السوريين المستعربين ممن بلغ بأسلوبه درجة من النقاء الكلاسيكي. لكن شعره لا يخلو من الأخطاء النحوية أو التعبيرات العامية. غير أن هذه المثالب قد يكون مرجعها تلك المصاعب التي لا بد من أن يواجهها كل رائد في حقل جديد. إن ما قام به من نقل الأفكار المسيحية إلى الشعر العربي، أو بعبارة **الموسوعة الإسلامية**: «إن الجهد الذي بذله في فرض مواضيع مسيحية صرفة على أشكال الشعر العربي» يشكل بداية تراث طويل لا يزال حياً في الشعر العربي المعاصر[٢١].

وفي بداية القرن التاسع عشر كان ثمة تياران ثقافيان، يصدر كلاهما عن المراكز الدينية، ويجريان بهدوء في قناتين اثنتين: قناة إسلامية تربط القاهرة بدمشق وحلب، غير منقطعة عن المراكز الثقافية في العراق (إذ لم يفقد علماء السنة في العراق اتصالهم بالقاهرة كما لم يفقد علماء الشيعة اتصالهم بعلماء الشيعة في سوريا الذين كانوا يقصدون المراكز الشيعية في العراق طلباً للعلم)[٢٢]، وقناة مسيحية تربط حلب بجبال

---

(١٩) مارون عبود، **الرؤوس**، ط ٢ (بيروت: دار المكشوف، ١٩٥٩)، ص ٢٨٦ ـ ٢٨٧.

(٢٠) المصدر نفسه، ص ٢٨٦.

(٢١) مثال ذلك هذان البيتان من شعره يصف فيهما صراعه ضد الغواية. ورغم أنهما لا يخلوان تماماً من المؤثرات الصوفية، إلا أنهما يحملان، من حيث الجوهر، صفة مسيحية مباشرة:

إني بليت بأربع لم يخلقوا   إلا لشدة بلوتي وعنائي
إبليس والدنيا ونفسي والهوى   كيف الخلاص وكلهم أعدائي؟

إنهما بيتان طريفان جديدا الرؤيا، ولعله لو كان شاعراً مسلماً لقال على الأغلب «اين المفر؟» بدل قوله «كيف الخلاص؟» وهو الخلاص المسيحي. ورغم قدرة هذا الشاعر على التجديد إلا انه لم يستطع التخلص من سيطرة التقليد الشعري العربي الموروث، مع أن جزءاً كبيراً من هذا التراث لا بد كان ميتاً بالنسبة إليه. امثّل على هذا بالبيت التالي الذي كتبه بمناسبة تعيينه مطراناً:

أرى أُحُداً بل طور سينا ويذْبُلا   أدقّ وأخفى بل أخف ثبيرها

اذ لا معنى هنا لذكر هذه الجبال في الجزيرة العربية، إلا أنها جبال وردت في الشعر العربي القديم وتبناها فرحات تقليداً.

جميع الأبيات من: عبود، **رواد النهضة الحديثة**، ص ٣٠ ـ ٣١. ولمزيد من التفاصيل عن الموضوعات المسيحية عند فرحات، انظر: «Farḥāt.» in: *Encyclopaedia of Islam.*

(٢٢) Gibb and Bowen, *Islamic Society and the West: A Study of the Impact of Western Civilization on Moslem Culture in the Near East*, p. 156.

لبنان. غير أن القرن التاسع عشر كان قد هُيِّئ له أن يشهد العديد من التطورات في الوضع العام مع بداية النهضة الأدبية الحديثة.

ثانياً: النهضة الأدبية العربية في القرن التاسع عشر

١ ـ نهضة النثر

أ ـ مصر

ثمة كثير من الأدلة تشير إلى أن حملة نابليون على مصر (١٧٩٨ ـ ١٨٠١) كانت فاتحة النهضة الوطنية في البلاد. كان الاحتلال الأوروبي بمثابة صدمة فكرية واجتماعية هزت التصلب والجمود في مجتمع القرن الثامن عشر في مصر(٢٣). ورغم أن الفرنسيين لم يقيموا طويلاً في مصر فإنهم قد تركوا أثراً كبيراً وأثاروا نشاطاً ثقافياً ملحوظاً. وخلال فترة الحكم الوطني التي تلت ذلك، على عهد محمد علي، نصير التقدم (وقد حكم بين ١٨٠٥ ـ ١٨٤٩)، امتد ذلك النشاط إلى المجالات السياسية والصناعية والعسكرية، رغم أن ذلك قد حدّت منه طموحات محمد علي الشخصية والسياسية، إلى جانب افتقاره إلى التقدير الفعلي لقيم التحرر(٢٤). وقد جرت أحداث مهمة في المجال الثقافي، مثل تأسيس مطبعة بولاق عام ١٨٢٢، وإصدار الجريدة الرسمية **الوقائع المصرية** عام ١٨٢٨، وإرسال إحدى عشرة بعثة علمية إلى أوروبا بين عامي ١٨٢٦ و١٨٤٧، وتأسيس عدد من معاهد التعليم كان أشهرها «مدرسة الألسن» التي أسسها محمد علي عام ١٨٣٦، بناء على نصيحة رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١ ـ ١٨٧٣) الذي أصبح أول مدير لتلك المدرسة. وقد بدأت فترة ترجمة نشطة في عهدي محمد علي وإسماعيل (١٨٦٣ ـ ١٨٧٩). فبين عامي ١٨٢٢ و١٨٤٢ مثلاً جرت ترجمة ٢٤٣ كتاباً عن اللغات الأوروبية(٢٥) نشرتها مطبعة بولاق. وقد ساعدت ضروب النشاط الثقافي هذه في الانتعاش الفكري بشكل عام. إنه من النافل أن نكرر

---

(٢٣) Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798-1939*, p. 54.

(٢٤) انظر: Cachia, *Ṭāhā Ḥusayn: His Place in the Egyptian Literary Renaissance*, p. 7.

(٢٥) أنيس الخوري المقدسي، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث: دراسات تحليلية للعوامل الفعالة في النهضة العربية الحديثة ولظواهرها الأدبية**، ط ٢ (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٠)، ص ٣٦٩. يذكر غيب أن حوالى ألفين من الكتب ترجمها الطهطاوي وتلامذته إلى العربية والتركية. انظر: H. A. R. Gibb, «Studies in Contemporary Arabic Literature, I: The Nineteenth Century,» *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 4, no. 4 (1926-1928), p. 748;

وقارن مع: عمر الدسوقي، **نشأة النثر الحديث وتطوره** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٢)، ج ١، ص ٣ وانظر أيضاً ص ٥ ـ ٦ حول نشاط التراجمة خلال عهد إسماعيل.

هنا تفاصيل النهضة الثقافية في مصر في القرن التاسع عشر، فهي تفاصيل تتصدر مقدمات كثير من كتب التاريخ التي تعرض للنهضة الأدبية العربية. غير أن كثيراً من الكتب التي صدرت عن مؤلفين مصريين تميل إلى تجاهل النشاط الثقافي الكبير في سوريا ولبنان في القرن التاسع عشر، والأهمية الكبرى للدور الريادي الذي قام به كتّاب سوريا ولبنان في النهضة الأدبية العربية بشكل عام.

غير أن هذا الفصل يرمي فقط إلى تناول أهم الإسهامات في الأدب العربي في القرن التاسع عشر، وذلك لكي يتتبع الجذور الجمالية والثقافية للوضع الشعري المعاصر، كما يحاول مواكبة بعض النزعات الفنية المهمة في مسارها بين الأجيال الأدبية المتعاقبة.

إن النشاط الثقافي في مصر في النصف الأول من القرن التاسع عشر، على رغم أهميته الحيوية لمصر والوطن العربي بوجه عام، لم تنضج ثماره في المجال الأدبي إلا في حدود آخر عقدين من ذلك القرن. هنا لا بد من الإشارة بشكل خاص إلى رفاعة رافع الطهطاوي، ذلك الإنسان الفريد الذي كان يمكن أن يُعد بحق اول شيخ متنوّر في الأزمنة الحديثة في الوطن العربي. إن كتابه **تخليص الإبريز في تلخيص باريز** لا يقتصر على كونه وصفاً للحياة الفرنسية، كما شهدها المؤلف خلال السنوات الخمس التي أقامها في باريس (حيث كان إماماً لأول بعثة من الطلبة المصريين الذين أرسلوا إلى باريس عام ١٨٢٦)، لكنه يشكل كذلك تلخيصاً مهماً للفكر التحرري الغربي في فرنسا في حقبة العشرينيات والثلاثينيات كما رآها كاتب مصري.

كان الطهطاوي واحداً من ألمع العقول العربية التي اتصلت بالفكر التحرري الغربي وأعمقها. ولقد استطاعت أفكار عصر التنوير الفرنسي أن تترك أثراً لا يمحى في ذهنه، ومن خلاله على أذهان المصريين[٢٦]. فمن المعروف عنه أنه من أوائل المصريين (إن لم يكن أولهم)، في العصر الحديث، الذي تصدى للترجمة من لغة أوروبية إلى اللغة العربية. وإذ كان مدير «مدرسة الألسن»، فقد استطاع أن يكون معلماً ومرشداً لأول جيل من المترجمين المصريين. وكان كذلك يحرر **الوقائع المصرية** بين عامي ١٨٤٢ و١٨٥٠، إضافة إلى ترجماته العديدة (وأغلبها كتب في موضوعات علمية)، كما أصدر عدداً من الكتب من تأليفه. لكن كتب الطهطاوي المؤلفة، بما فيها أهم كتابين له، وهما **التخليص** وكتاب **مناهج الألباب المصرية في مباهج الآداب**

---

(٢٦) Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798-1939*, p. 69.

ولموجز عن أفكار الطهطاوي انظر ص ٧٢ ـ ٨٣؛ انظر أيضاً: جمال الدين الشيال، **رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١ ـ ١٨٧٣)**، نوابغ الفكر العربي؛ ٢٤ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٨).

العصرية (الذي يضم آراء الطهطاوي عن مستقبل مصر، وطبيعتها ومصيرها، إضافة إلى نظرية كاملة في السياسة) هي كتب لا تتميز بالإبداع الأدبي.

والواقع أن الطهطاوي قضى حياته جميعها وهو يكافح في مجال الكتابة النثرية، لكنه لم يستطع أن يبلغ، حتى في آخر المطاف، أسلوباً فيه من المرونة ما يساعد على تقديم المثال لغيره من كتاب النثر المصريين. ففي كثير من كتاباته النثرية الموضوعة لم يستطع تجنب السجع والمحسنات اللفظية والبديعية، التي كانت تميز النثر في عصره، لكنه استطاع تجنب ذلك عند الكتابة عن موضوعات جديدة تماماً، أو عند الترجمة. وهو يدرك في **التخليص** أن الفرنسيين يعدّون المحسنات علامة ضعف يجب ألا تستعمل إلا نادراً، وفي الكتابات الهزلية فقط[٢٧]. لكن ذلك لم يقنعه بأنه الموقف الصحيح الذي يجب اتخاذه دوماً. غير أن المرء ليتساءل إن كان بوسع الطهطاوي، في تلك المرحلة المبكرة، أن يفلح حقاً في اتباع نهج مختلف في الكتابة في فن النثر الصعب، فقد كان مضطراً للخضوع إلى قوى أكبر منه، قوى تراث متأصل في الأزهر، تشرّبه وهو طالب من أصل ريفي بلا خلفية ثقافية. ولم يكن ذكاؤه اللامع، ومثابرته وعمق ذهنه، بالأمور الكافية بحد ذاتها لإحداث انقلاب في أسلوبه النثري. ونستطيع أن نرى صراعه مع الكتابة عندما كان يكتب في مواضيع جديدة كلياً لا يناسبها أسلوب النثر الشائع في عصره. ويتضح لنا جلياً أنه لم يكن عندئذ يقف على أرضية مألوفة. وبوسعنا إذ نقرأه أن نشعر بما كان يقاسي، وهو يترجم عن الفرنسية، أو عندما كان يكتب عن الأخبار الداخلية في **الوقائع**[٢٨]. وكان عندما يجابه سيلاً من الكلمات الجديدة والتعابير التي كان عليه أن يؤديها بالعربية، يلجأ بغريزته إلى السبيل الوحيد المتاح له: فيعرّب الكلمة الأجنبية أو يستخدم العربية العامية. لكن هذه الوسيلة الطبيعية الغريزية، في التغلب على المصاعب والنواقص في لغة بعدت الشقة بينها وبين الحياة المعاصرة، لم يقدّر لها أن تصبح التقليد المتبع، لأنه مع ظهور القومية العربية استطاعت فكرة نقاء اللغة الكلاسيكية العريقة أن تستحوذ، بعد حين، على أذهان العرب.

إن الإنجازات الإبداعية التي حققها الطهطاوي يجب أن يُحكم عليها بالنسبة إلى

---

(٢٧) رفاعة رافع الطهطاوي، **تخليص الإبريز في تلخيص باريز** (القاهرة: دار التقدم، ١٩٠٥)، ص ٦٧ ـ ٦٨. حول صراعه مع اللغة، انظر: عبد اللطيف حمزة، **أدب المقالة الصحفية في مصر**، ٨ ج (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٥٠)، ج ١، ص ١٥٦، والدسوقي، المصدر نفسه، ص ٢٧ ـ ٢٨.

(٢٨) الأمثلة على ذلك كثيرة في **الوقائع**؛ وثمة أمثلة أخرى في: حمزة، المصدر نفسه، ص ١٢٨ ـ ١٣١. وحول أمثلة على ترجمته للدستور الفرنسي وتعديلاته، انظر: الطهطاوي، المصدر نفسه، ص ٨٣ ـ ٩٠ و٩٤ ـ ٩٦ على التوالي.

عصره جميعه وإمكانات ذلك العصر. فقد كان أول صحافي مصري مهم، كما كانت محاولاته الشجاعة الدؤوب للتوصل إلى أسلوب أكثر صفاء وبساطة، ولبلوغ هدف ذي قيمة حيوية ووطنية، من الأمور التي لا بد من أن تستثير الاعجاب. وعلينا أن نذكر أنه كان رائداً في هذا المجال، ولا شك في أن مصاعبه، وقصوره عن خلق أسلوب نثر جديد يلائم الموضوعات الجديدة، تبرهن على العلاقة الحتمية بين الشكل والمضمون. فعندما يكون الشكل مُزوّقاً ومعقداً وأسير قواعد قاسية انحدرت إليه بعد طول استعمال، كما كانت الحال في النثر المسجوع في زمنه، فإن المحتوى سيتضاءل إلى حيز محدود، ويكرّر نفسه باستمرار، مرة بعد مرّة. في حالة كهذه يتطلب اختراق مثل هذا الممر المسدود شيئاً أكثر من الذكاء وحسن النية: إنه يتطلب الوقت ـ الوقت اللازم للتجريب والتنقيب في جميع الإمكانات، ومن ثم الوقت اللازم للتوصل إلى هيمنة جديدة على لغة وأسلوب جديدين كلياً. واذ كان كتّاب سوريا ولبنان أكثر انفتاحاً على التيارات الثقافية الخارجية فقد استطاعوا بلوغ نجاح مرموق في تجاربهم لتحديث النثر[٢٩]، بينما لم يستطع كتّاب النثر المصريون بلوغ حساسية أكثر حداثة إلا عند اقتراب القرن من نهايته[٣٠]. وقد يكون مرجع ذلك **أولاً** إلى نوع النهضة التي حدثت في مصر، في عهد محمد علي، إذ كان التأكيد على الدراسات العلمية من دون تشجيع الأدب أو الإبداع بعامة، و**ثانياً** إلى طبيعة التراث الثقافي في مصر الذي انحدر من القرن الثامن عشر: تراث متمركز في الأزهر، ضيق، مكتفٍ بذاته، مفرط في اتباع التقاليد. صحيح أن الوطن العربي أجمع شهد تدهوراً ثقافياً عاماً، لكن الوضع الثقافي في مصر كان أشد ضيقاً مما هو عليه في سوريا ولبنان. إن المسيحيين المتعلمين في حلب، حيث بدأ النشاط الأدبي المسيحي، قد حملوا مشعل الأدب العربي إلى لبنان. أما اللبنانيون الذين كانوا يريدون أن يصبحوا موظفين، فقد كانوا يدرسون العربية بنهَم، ونقلوا ما تعلموه إلى أبنائهم. وقد نشأت عوائل كاملة من الأدباء بهذه الطريقة. وكان من بين مآثر هذه العوائل ـ اليازجي، الشدياق، البستاني ـ أن ظهر في بدايات القرن التاسع عشر مؤسسو النهضة الأدبية الحديثة عند العرب[٣١].

ب ـ سوريا ولبنان

ليس من شك في أن النهضة الأدبية الحديثة عند العرب قد بدأت في سوريا

---

(٢٩) حول أسبقية الكتاب السوريين ـ اللبنانيين، انظر: الياس أبو شبكة، **روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة**، ط ٢ منقحة (بيروت: دار المكشوف، ١٩٤٥)، ص ٧٩.

(٣٠) للمثال على ذلك، انظر وصف الدسوقي لتطور أسلوب عبد الله النديم، في: الدسوقي، **نشأة النثر الحديث وتطوره**، ص ٨٧ ـ ٩٣.

(٣١) Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798-1939*, p. 56.

ولبنان وليس في مصر، وفي مجال النثر قبل الشعر. إننا لا نستطيع هنا الدخول في تفصيلات حول تطور النثر العربي في القرن التاسع عشر، غير أن نمو جنس أدبي استطاع أن يستغل أقصى ما فيه من طاقات عظيمة مسألة تعني هذا البحث من وجهات نظر متعددة. **فأولاً**، على مستوى التجربة الأدبية بعامة، كان النثر هو الشكل الأدبي الوحيد الذي عرف تحولاً كاملاً خلال تلك الفترة. **وثانياً**، كانت التطورات التي أصابت النثر في القرن التاسع عشر الأساس الذي قامت عليه اللغة العربية الحديثة، وهو أساس أثّر في لغة الشعر ومصطلحاته. **وثالثاً**، كان من شأن بعض التجارب المعينة في النثر العربي في القرن التاسع عشر أنها قادت إلى إعادة النظر في امكانات الشكل الشعري، واستطاعت في مرحلة مبكرة جداً من تطور الشعر أن تقدم نماذج فنية ممتازة تتمتع بالفرادة والطرافة أغنت الشعر شكلاً ومضموناً، كما أغنت الحساسية الشعرية جميعها لدى الأجيال اللاحقة، كما سنرى.

من بين الجيل الأول من الكتّاب اللبنانيين، أولئك الذين يدعوهم مارون عبود بحق باسم «الروّاد» ثلاثة على وجه الخصوص قدموا للنثر العربي خدمات كبيرة كان في حاجة شديدة إليها، ليغدو أداة تعبير حية قوية. هؤلاء هم ناصيف اليازجي (١٨٠٠ ـ ١٨٧١) وأحمد فارس الشدياق (١٨٠٤ ـ ١٨٨٧) وبطرس البستاني (١٨١٩ ـ ١٨٨٣). كان اليازجي والشدياق خصمين في الأدب، وكانا يعملان في مجالين متعاكسين، وقد برهن عملهما على حيوية وأهمية عظيمتين. كان النثر العربي في لبنان في بداية القرن التاسع عشر، علاوة على اشتراكه في السمات العامة التي أثقلت كاهل النثر العربي في كل مكان، يعاني نقيصتين أخريين: **أولاهما** انه كان مهدداً بالانحدار إلى مجرد «ظل شاحب لثقافة غربية غريبة عن طبيعته وتقاليده»[(٣٢)]، بسبب ما كان للمتعلمين في لبنان من علاقات مع مبعوثي التبشير الغربيين؛ **وثانيتهما** أنه كان مثقلاً بمفردات تفتقر إلى الأساس القوي[(٣٣)] والفصاحة العربية الموروثة، وذلك لأن لبنان لم يكن قد استعرب في جميع مناطقه إلا حديثاً، ولم تكن

---

(٣٢) Gibb, «Studies in Contemporary Arabic Literature, I: The Nineteenth Century,» p. 750.

(٣٣) حول «اللغة عديمة الجذور» لدى الكتّاب اللبنانيين، انظر: Khalīl S. Ḥāwī, *Khalīl Gibran: His Background, Character and Works*, foreword by Nabih Amin Faris, Publication of the Faculty of Arts and Sciences. Oriental Series; no. 41 (Beirut: American University of Beirut, 1963), p. 38 et passim.

لمزيد من التفاصيل عن ضعف اللغة العربية لدى الكتّاب اللبنانيين في هذه الفترة، انظر: عبود، **رواد النهضة الحديثة**، ص ٢٩ و٣١، وبطرس البستاني، **أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث: حياتهم، آثارهم، نقد آثارهم**، ط ٣ (بيروت: مكتبة صادر، [د. ت.])، ص ١٣٣ ـ ١٣٤.

اللغة العربية الفصيحة في جبال لبنان قد اتخذت لها جذوراً قوية بعد في التراث الأدبي اللبناني، لأنها كانت قد نمت تدريجياً بين الناس في عصر من التدهور الأدبي والفكري العام في الوطن العربي جميعه. لذلك لم يصدر في لبنان أي عمل مهم ذي قيمة أدبية باللغة العربية قبل القرن التاسع عشر، إذ ليس بمقدور أي لغة أن تضرب جذورها في شعب ما وتتأصل فيه من دون صدور كتب أدبية جيدة مكتوبة بتلك اللغة. فهي لا تغدو لغتهم فعلاً إلا عندما يصبح بمقدورها التعبير عن تجاربهم العاطفية والجمالية وتصوير ما يعتلج في أعماق وعيهم. فوق هذا، كانت الترجمات الأولى للكتاب المقدس إلى العربية ضعيفة وغير صحيحة نحوياً، لذلك اكتسبت كتابات العرب المسيحيين بالعربية سمعة رديئة تدريجياً[٣٤]. وكان لزاماً، لكي تغدو اللغة العربية في لبنان قوية متينة الجذور، أن ترتبط بروائع الأدب العربي، وتنشئ العلاقات بينها وبين التراث القديم. وقد كان ناصيف اليازجي هو التراثي الذي قُدر له أن يقوم بهذا الواجب، فاستطاع أن يحذو حذو الكتّاب العرب القدامى إلى درجة أنه غدا يُحسد لتمثله أساليب الأقدمين[٣٥]. كان اليازجي شاعراً ناثراً، لكن الخدمة الكبرى التي قدمها للنهضة الأدبية العربية كانت في مجال النثر. كان شعره يحمل روح التكلف السائدة في الأنماط الشعرية في عصره، ورغم أنه كان شديد الإعجاب بالمتنبي ويحفظ قسماً كبيراً من شعره، إلا أنه على النقيض مما ورد في **دائرة المعارف الإسلامية**[٣٦]، لم يستطع في الكثير من شعره أن ينفصل عن التقاليد الشعرية المهيمنة في عصره، وأن يُنشئ صلة حقيقية مع أفضل الأمثلة من الشعر القديم. لكنه في النثر كان سيداً وكان أول رواد اللغة العربية في لبنان. ففي مجموعة من ستين مقامة كتبها بعنوان «مجمع البحرين»، استطاع اليازجي أن يتخلص من التراث الأدبي المسيحي أسلوباً وفكراً، كما استطاع أن يُنشئ صلة مع أسلوب الحريري ولغته، مقدماً بذلك خدمة مزدوجة ذات اهمية بالغة. فقد ساعد في انتعاش النهضة الشامل في نثر العربية ولغتها، كما قدم عملاً أدبياً مهماً ساعد في إرساء

---

(٣٤) انظر: عبد الحميد الرشودي، «مطارحات أدبية بين شعراء العراق وشعراء لبنان في القرن التاسع عشر،» **المعارف** (بيروت) (حزيران/يونيو ـ تموز/يوليو ١٩٦٣)، ص ٤٣ حيث يقتطف من قصيدة للشاعر العراقي الشيخ صالح التميمي يعتذر فيها لداود باشا، الوالي العثماني على العراق، عن الرد على الشاعر المسيحي بطرس كرامة، وكان الوالي قد طلب من الشاعر العراقي أن يرد على الشاعر اللبناني:

عهدناك تعفو عن مسيء تعذّرا ... ألا فاعفنا عن ردّ شعر تنصّرا
وهل من مسيحيّ فصيح تعدّه ... إذا أينع الشعر الفصيح وأثمرا

وكان كرامة قد نظم القصيدة في مدح داود باشا.

(٣٥) عبود، **الرؤوس**، ص ٢٨٨.

(٣٦) «Al-Yāzidjī,» in: *Encyclopaedia of Islam.*

اللغة العربية في لبنان، كأداة للثقافة والتعبير عن النفس على مستوى فني[٣٧].

لكن التراثية لم تستطع أن تصبح موقفاً شديد الرسوخ في النثر اللبناني في القرن التاسع عشر. فقد كان القديم قصيّاً زمنياً وروحياً، بحيث لم يستطع أن يمد له جذوراً في النثر اللبناني يومئذ. ثم إن النثر لا يستطيع الاحتفاظ بالأعراف العاطفية والجمالية الكامنة في ثقافة وطنية، كما يفعل الشعر. فالنثر وسيلة تعبير تخضع أكثر من الشعر للتجريب، وتفرض عليها الحاجات الآنية تغيراً وتطوراً أسرع بكثير من الشعر. فوق ذلك، كان عند الأوائل من كتّاب النثر اللبنانيين قدر من التفتح اليافع النشط، ومن روح المغامرة والوعي الفعلي بزمنهم، بحيث كان من المستحيل عليهم قطعاً أن يبقوا طويلاً ضمن إطار الحساسية الأدبية القديمة. كانت محاولة اليازجي[٣٨] خلق أدب جديد يقوم على نماذج تراثية امراً ممكناً، لأنه لم يكن قد نال أي تعليم غربي، أما بقية رواد النهضة اللبنانية فقد كانوا جميعاً على اتصال مباشر بالثقافة الغربية. فوق هذا، فقد كان من الضروري استحداث صلة مباشرة مع الحياة العربية الحديثة. وكان الرجلان الأطول باعاً في هذا المضمار هما أحمد فارس الشدياق وبطرس البستاني.

كان أحمد فارس الشدياق[٣٩] من أكبر النهضويين والإصلاحيين، وكان شديد الإحساس بحاجات العصر، وكان مزيجاً نادراً من حداثة القرن التاسع عشر وروح الثقافة العربية، ومزايا الحيوية والمبادرة الخلاّقة وحب المغامرة التي اتصف بها اللبنانيون. ولا شك في أن إنجازه الأدبي كان كبيراً بالقياس إلى زمنه. وكان همه الأول منصباً على اللغة، وكان متمكناً منها تمكناً اعترف به كل من كتب حول

(٣٧) لم يكن تقليده لأسلوب الحريري المليء بالجمل المسجوعة المزينة بالمحسنات غريباً على التقليد المتوارث في النثر، لكنه استطاع بلوغ مستوى نفيس من الجمل الحسنة الحبك التي تضارع الأسلوب القديم، متحرراً بذلك من خواء المعنى في النثر المعاصر. ويذكر زيدان أن هذا الأسلوب كان موضع احترام عميق «فلم يكن ثمة أديب في سوريا إلا ويحفظ قصيدة أو مقامة له طوال ذلك القرن». انظر: المصدر نفسه، وزيدان، **تاريخ آداب اللغة العربية**، ج ٤، ص ٢٦٠.

(٣٨) لمزيد من المعلومات عن حياة اليازجي، انظر: كمال اليازجي، **رواد النهضة الأدبية في لبنان، ١٨٠٠ ـ ١٩٠٠** (بيروت: مكتبة رأس بيروت، ١٩٦٢)، ص ٨٢ ـ ٩٠، وفؤاد أفرام البستاني، **الشيخ ناصيف اليازجي**، سلسلة الروائع؛ ٢١، ط ٢ منقحة ([د. م.: د. ن.]، ١٩٥٠).

(٣٩) لمعلومات كاملة عن حياته، انظر: مارون عبود، **صقر لبنان، بحث في النهضة الأدبية الحديثة ورجلها الأول أحمد فارس الشدياق** (بيروت: دار المكشوف، ١٩٥٠)؛ ميخائيل صوايا، **أحمد فارس الشدياق: حياته ـ آثاره**، أعلام الفكر العربي؛ ١٩ (بيروت: دار الشرق الجديد، [١٩٦٢])؛ اليازجي، المصدر نفسه، ص ٩٥ ـ ١٠٦، ومحمد أحمد خلف الله، **أحمد فارس الشدياق وآراؤه اللغوية والأدبية: محاضرات** ([القاهرة]: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٥)، حيث يعرض خلف الله آراء الشدياق النقدية.

الموضوع[٤٠] ، وقد بلغ بذلك درجة فاق بها معاصريه بمن فيهم الطهطاوي. بإمكان الإنسان أن يقول إن الشدياق كان يخوض مغامرة دائمة مع اللغة العربية استمرت طوال حياته، لأنه لم يتوقف عن استكشاف إمكاناتها واستغلال ثروتها. ولا شك في أن اسلوبه، رغم ما يبدو عليه من ثقل أحياناً بالنسبة إلى القارئ الحديث، كان ممتعاً كثير التنوع، لا يفتقر إلى السخرية ويحفل بالظرف والدعابة. وعلى عصريته في زمنه، كان أسلوباً متصلاً بأفضل النثر العربي القديم. ليس غير النبوغ دليلاً يفسر لنا نجاح الشدياق في الارتباط الوثيق بأسلوب قديم لم يرسخ له عرف حقيقي في تاريخ لبنان الأدبي، وتحرره المدهش من الأعراف البالية في نثر القرن التاسع عشر، وقدرته في الوقت نفسه، وهذا هو الأهم، على الخوض في مواضيع حديثة وطرق أفكار جديدة تلائم عصره. وقد كان بإمكانه أن يقارن الأوضاع الحياتية أينما حل، وأن يقابل ثقافة الشرق وجهاً لوجه بثقافة الغرب، متجولاً بحرية كاملة بينهما. أما معاصروه الذين حاولوا سلوك بعض هذه السبل فإنهم لم يبلغوا قط مستواه الأسلوبي. وهنا لا بد من ذكر جريدة الشدياق المشهورة باسم **الجوائب**، التي صدرت أول الأمر في إستانبول عام ١٨٦٠. فقد كانت أول جريدة مهمة فعلاً في الوطن العربي، «أول جريدة تنتشر حيثما تُقرأ العربية، وتفسر قضايا السياسة العالمية»[٤١]. ففي جريدة **الجوائب**، كما في كتابيه **الساق على الساق فيما هو الفارياق** و**كشف المخبأ**، نجد الشدياق المصلح يشن هجومه المرير أحياناً على المجتمع، منتقداً مثالبه، كما نجد الشدياق الأديب المجدد يشن هجوماً مباشراً على التقليدية في الشعر والنثر معاً، فيساعد بذلك على تمهيد الطريق أمام التجديد.

أما البستاني فقد كانت جهوده في إحياء اللغة لا تقل أهمية في نتائجها، غير أن أسلوبه الأدبي كان يفتقر إلى الطلاوة. وقد كانت نصف جهوده، في رأي ألبرت حوراني، تتركز على إحياء المعرفة باللغة العربية وإذكاء الحب لها: «كان قاموسه العربي **المحيط**، وموسوعته العربية **دائرة المعارف**، والدوريات التي حررها، اعمالاً ساهمت جميعها في خلق النثر العربي الحديث»[٤٢]. إن اللغة عند البستاني يجب أن تكون قادرة على التعبير عن مفاهيم الفكر الحديث بصورة بسيطة، مباشرة، دقيقة، من دون

---

(٤٠) انظر: Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798-1939*, p. 98;
عبود، المصدر نفسه، ص ١٦٢ ـ ١٦٧ و ٢٠١ ـ ٢٠٨ والمراجع الأخرى؛ زيدان، **تاريخ آداب اللغة العربية**، ج ٤، ص ٢٦٢، وحمزة، **أدب المقالة الصحفية في مصر**، ص ٢٢٢ و٢٢٧ وغيرها.

(٤١) Hourani, Ibid., p. 98.

(٤٢) المصدر نفسه، ص ٩٩ ـ ١٠٠. وللمزيد عن البستاني، انظر: اليازجي، **رواد النهضة الأدبية في لبنان، ١٨٠٠ ـ ١٩٠٠**، ص ٩٠ ـ ٩٥.

الانحراف عن ماضي اللغة الصحيح في النحو والعبارة. كان البستاني رائداً يعمل من قلب النهضة الأدبية، وكان محاطاً بحلقة من رجال الأدب ومحبيه، جميعهم تلامذته، ومن بينهم أبناء وأقارب له أصبحوا الجيل الثاني من الكتّاب والشعراء في القرن التاسع عشر.

كان أوائل رواد النهضة الأدبية العربية يقومون بتجاربهم الإبداعية في مجال النثر بشكل خاص، وفيه برعوا وأبدعوا. أما جهودهم في الشعر فقد كانت محدودة وغير موفقة. قد يكون ذلك برهاناً على أن الشعر في حاجة إلى زمن أطول من النثر ليخلص نفسه مما علق به من تقاليد غير محمودة تغلغلت فيه مع طول المدى. فحتى لو جرت محاولات الإحياء في النثر والشعر في الوقت نفسه، فالشعر بأشكاله الأقل مرونة (من أوزان وإيقاعات يزيد عليها في الشعر العربي خاصة نظام الشطرين والقافية الواحدة) يقاوم لمدة اطول المحاولات التي تهدف إلى اختراق مناعته، بعد أن غدت التقاليد غير المحمودة جزءاً من الفن الشعري[٤٣]. فإيقاع الأبيات ذاته يستثير المعاني القديمة وظلالها، وإذ تستعاد هذه مرة بعد مرة تحدث أثراً يشبه ما تحدثه رحىً تدور حول نفسها. من المسلّم به أن النثر في أوائل القرن التاسع عشر كان يعاني كذلك جمود الشكل، لكن الشكل في النثر لا يكون أبداً في مثل الجمود والصلابة اللذين يستحوذان على الشعر. ففي عصر متحرك ينزع إلى التقدم، يصبح محتوماً على النثر أن يجد طريقه نحو إنجاز مهمته الحيوية كوسيلة للتواصل، فهو يطوّع للتغير بحكم الضرورة أكثر مما يطوّع الشعر. ثم إن الشعر ينطوي على تجربة الشعب الجمالية والعاطفية، وهي تجربة فيها قدر أكبر من العنصر الشخصي، وتظل شديدة البطء في تقبل التغيير.

إن القول بأن الشعر أشد مقاومة للتغير من النثر له ما يسانده في تاريخ الشعر والنثر العربيين في القرن التاسع عشر. فهذه الفترة التي لم تشهد الا مغامرة شعرية محدودة، عرفت تطوراً هائلاً في النثر ـ استقصاءً عظيماً جريئاً في إمكاناته، في المرونة الكامنة في المفردات والعبارات، وفي الأساليب والإيقاعات.

بعد جيل الرواد الأوائل من سوريين ولبنانيين نأتي إلى الجيل الثاني من كتاب النثر في سوريا ولبنان، وأهم من يمثلهم عبد الرحمن الكواكبي (١٨٤٩ ـ ١٩٠٢)[٤٤]

---

(٤٣) عندما حاول اليازجي أن يجيء بجديد ابتكر مثالاً آخر عن التطرف، وهو أساس النشاط الشعري في أيامه. ودعاه «عاطل العاطل»، نمط من النظم تكون فيه جميع الكلمات غير منقوطة. وقد عالج أنواعا من الألاعيب اللغوية. انظر: جرجي زيدان، **تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر** (القاهرة: مطبعة الهلال، ١٩٠٣)، ج ٢، ص ١٦.

(٤٤) حول الكواكبي، انظر: سامي الكيالي، **محاضرات عن الحركة الأدبية في حلب، ١٨٠٠ ـ ١٩٥٠** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٦)، ص ٨٩ ـ ١١٢؛ سامي =

وفرانسيس مرّاش (١٨٣٦ ـ ١٨٧٣)[٤٥] وأديب إسحق (١٨٥٦ ـ ١٨٨٥)[٤٦]. لقد ترك هؤلاء الكتّاب أثراً كبيراً في الاتجاه الفكري والثوري في الوطن العربي في القرن التاسع عشر، وكانوا على اتصال وثيق بالفكر التحرري الغربي، كما كانت أمزجتهم ثورية لا تقبل التساهل والتسوية.

يعدّ أسلوب أديب إسحق فريداً بالنسبة إلى عصره ومثالاً للأجيال اللاحقة من كتّاب النثر. فقد كان يحاول بحماس إحياء الأسلوب الكلاسيكي في الكتابة. ولا يخفى على القارئ العربي الحديث أن يرى في العبارات الجزلة المتناسقة القوية (الثائرة غالباً) صلة مباشرة مع أحسن أمثلة النثر القديم. أما أسلوب الكواكبي فيكاد يكون حديثاً، فهو جليّ جزل متين الحبك، وعبارته المباشرة الدقيقة تمثل النثر العربي الحديث الذي يبني أسلوبه على التراث الإسلامي المستمد من القرآن الكريم. ورغم أن غيب قد يكون له رأي آخر[٤٧]، فإن هذا الوصف ينطبق على أسلوب أديب إسحق أيضاً.

غير أن فرانسيس مرّاش هو الذي قدم أكبر إضافة إلى التراث الأدبي المسيحي في النثر العربي في القرن التاسع عشر. كان أديباً على درجة كبيرة من الطرافة والجدّ. فكتابه **غابة الحق** يتحدث عن رؤيا رمزية لأحداث تجري في عالم من الأحلام وتدور حول قضية توطيد الحرية والحضارة. تكمن أهمية هذا الكتاب في المزج العجيب بين الفكر الأوروبي المتقدم في ذلك العصر (فوائد السلام، أهمية الحرية والمساواة) ومفهومه الشخصي للعقيدة المسيحية في الحب الأشمل. ويكشف الكتاب كذلك عن اهتمام الكاتب المخلص بعملية التحديث والتحرير في الوطن العربي، وهو اهتمام كان يرتكز على وطنية خالية من الاعتبارات الدينية.

= الدهان، **عبد الرحمن الكواكبي: حياته وآراؤه**، نوابغ الفكر العربي؛ ٢٣ (مصر: دار المعارف، ١٩٦٤)؛ Khaldūn S. Al-Husry, *Three Reformers: A Study in Modern Arab Political Thought* (Beirut: Khayats, 1966), and

العقاد، **الرحالة «كاف»، عبد الرحمن الكواكبي**، وهو وصف كامل للكواكبي.

(٤٥) حول مرّاش، انظر: Hāwī, *Khalīl Gibran: His Background, Character and Works*. pp. 58-62, and other writers.

(٤٦) حول إسحق، انظر: المصدر نفسه، ص ٥٢ ـ ٥٧، والمقدسي، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث: دراسات تحليلية للعوامل الفعالة في النهضة العربية الحديثة ولظواهرها الأدبية**، ص ١١١ ـ ١١٢.

(٤٧) يقول غيب إن إسحق قد أوجد أسلوباً يقوم على المثال الفرنسي لا العربي. قد تكون ثمة آثار فرنسية في أسلوب إسحق مثل المباشرة والبساطة والخلو من التكلف، لكن الجزالة والقوة ذات مصدر عربي حتماً. ومن ناحية فنية، يشك المرء في ما لو كان بالإمكان الوصول إلى أسلوب عربي جزل في القرن التاسع عشر يقوم على أمثلة أجنبية صرفة. انظر: Gibb, «Studies in Contemporary Arabic Literature, I: The Nineteenth Century,» p. 755.

تنطوي كتابات مراش على عنصر مسيحي صرف، يسري فيها ليدخل برفق في الأدب العربي الحديث. لكن ذلك لم يكن أول تعبير مبدع عن الروح المسيحية في العربية، فقد كان جرمانوس فرحات، كما سبق متقدماً، على مرّاش بقرن من الزمن. أما من بين معاصريه فقد برع ابن مدينته رزق الله حسون (١٨٢٥ ـ ١٨٨٠) بهذا، وكتب الجزء الأكبر من شعره حول موضوعات مسيحية صرفة[٤٨]. لكن كتاب مرّاش ربما كان أول عمل أدبي مهم يمزج الأفكار والمثل المسيحية مع أفكار ومثل غيرها في نسق فكري متكامل. ومن الآن فصاعداً نجد الأفكار المسيحية تتسرب برفق إلى الأدب العربي، وتندمج باستمرار مع المواقف الإسلامية.

والعنصر الثاني المهم في كتابات مراش هو الأسلوب. لعل أسلوبه لا يتمتع بالرصانة أو قوة الحبك اللذين نجدهما عند إسحق أو الكواكبي، لكنه في أحسن نماذجه، يتميز بالجدة والطرافة، وتغلب عليه النبرة الرومانسية، ويرتفع أحياناً إلى ذرى الشعر فيجيء مثيراً، متلوناً، مموسقاً، مليئاً بالحيوية. وهو أول أمثلة النثر الشعري في الأدب العربي الحديث. لقد أثبت خليل حاوي بشكل حاسم أثر أسلوب مرّاش في أسلوب جبران[٤٩]. وليس من شك في أن النماذج الأولى للنثر الشعري في الأدب العربي الحديث هي من أعمال الكتّاب العرب المسيحيين الذين استمدوا إلهامهم بدورهم من أسلوب الكتاب المقدس.

بهؤلاء الكتّاب اكتملت حلقة الوصل مع الفكر الغربي الحديث، في عصر التنوير، وعن طريقهم انتقل هذا الفكر مباشرة إلى الفكر العربي الحديث، وتكرر التعبير عنه مراراً وتكراراً بأساليب حديثة. إن بذور التحرر الغربي هذه، التي حملتها تلك النماذج المبكرة من الأدب العربي الحديث، سوف تفجر العديد من الثورات والانتفاضات في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، وسوف تضع الوطن العربي في مهب المذاهب الفكرية والمعتقدات المتصارعة التي بشّرت بها المراكز الكبرى للسياسة العالمية.

هنا يجدر بنا ذكر تلك القبضة اللامعة من الكتّاب والصحافيين السوريين اللبنانيين

---

(٤٨) على النقيض مما يقوله: Ḥāwī, Ibid., p. 59.
لمزيد من التفاصيل عن حسون، انظر: الكيالي، **محاضرات عن الحركة الأدبية في حلب، ١٨٠٠ ـ ١٩٥٠**، ص ٢٩ ـ ٥١. انظر أيضاً ديوان: رزق الله حسون، **أشعر الشعر** (بيروت: المطبعة الأميركانية، ١٨٧٠)، وهو نظم قصص توراتية من سفر أيوب، نشيد موسى في سفر الخروج، نشيد الأنشاد لسليمان، مراثي ايرميا النبي وغيرها.

(٤٩) Ḥāwī, *Khalīl Gibran: His Background, Character and Works*, pp. 61 and 270 et passim.

الذين هاجروا إلى مصر في عهد إسماعيل وبعده، هرباً من الإجراءات القمعية التي كانت تمارسها السلطات العثمانية في سوريا ولبنان ضد الفكر الحر، وطلباً للحرية النسبية التي كانت تتيحها مصر للكتّاب والصحافيين. وقد أرست الجرائد العديدة والمجلات التي أسسوها[٥٠] المثال الأكبر للصحافيين المصريين، الذي كانوا لا يزالون يكافحون للتغلب على تقعّر النثر المسجوع، الذي كانوا يستخدمونه في كتابة الموضوعات الحديثة[٥١]. لقد استطاع عبد اللطيف حمزة، بإنصاف وموضوعية، أن يبين العلاقة بين المصلحين والصحافيين المصريين الناشئين والصحافة المستنيرة عند كتّاب سوريا ولبنان، واعترف بدين أولئك لهؤلاء. وقد أوضح أن هذا اللقاء بين العقلين السوري والمصري كان عاملاً مهماً في النهضة الثقافية العامة في مصر[٥٢].

لا يسمح المجال في هذا الكتاب لإطالة الحديث أكثر عن انتعاش النثر العربي في القرن التاسع عشر، الذي بلغ درجة كبيرة من الحداثة في نهاية ذلك القرن. إن حركة جمال الدين الافغاني (١٨٣٩ ـ ١٨٩٧) وتلميذه الشهير محمد عبده (١٨٤٩ ـ ١٩٠٥)، وأثرهما الكبير في الفكر العربي الإسلامي وفي حركة التحرر، إنما تهم هذا الكتاب، لأنها تشكل جزءاً من النهضة الفكرية والروحية العامة في القرن التاسع عشر. فمحمد عبده، برغم اهتمامه بتجديد اللغة العربية، وهو تجديد أدخله في مناهجه، لم ينتج أي عمل أدبي، ولكن ذلك لا يدعو إلى إنكار ما قام به من دور مهم، فبسبب مساعيه قرر المسلمون تبنّي موقف التغيير والتجديد؛ كما تزايدت قوة الحركة الأدبية شيئاً فشيئاً حتى شملت معظم المصريين[٥٣]. لقد استطاع محمد عبده أن يفتح أذهان الناس نحو وعي جديد بالذات، فأعاد إليهم بذلك ثقة بالنفس كان يمكن أن تصاب بصدمة عند مواجهة حضارة غربية حديثة متفوقة.

يشكل هؤلاء الكتّاب بشكل خاص جزءاً من الإطار العام الذي تطور الشعر

---

(٥٠) من بينها **الأهرام** التي أسسها سليم وبشارة تقلا عام ١٨٧٦؛ **المقتطف** التي أسسها يعقوب صروف وفارس نمر أولاً في بيروت عام ١٨٧٦، ثم انتقلت إلى القاهرة عام ١٨٨٥؛ **المحروسة** التي أسسها أديب إسحق وسليم النقاش عام ١٨٨٠؛ **المقطم** التي أسسها أصحاب **المقتطف** عام ١٨٨٨، و**الهلال** التي أسسها جرجي زيدان عام ١٨٩٢.

(٥١) ما حدث لأسلوب محمد عبده ذو مغزى: فقد بقي محافظاً على الأسلوب التقليدي في عصره الذي تميز بشكل خاص بالسجع والجمل المتوازية حتى بدأ يحرر **الوقائع** عام ١٨٨٠ وهي تجربة حملته على تبسيط أسلوبه وتحديثه.

(٥٢) المصدر نفسه، ص ٢٦ ـ ٢٧. انظر أيضاً: أ. كراتشكوفسكي، «في الأدب العربي الحديث،» **الرسالة** (٥ تشرين الأول/أكتوبر ١٩٣٦)، ص ١٦٢٧.

(٥٣) أ. كراتشكوفسكي، «في الأدب العربي الحديث،» **الرسالة** (١٢ تشرين الأول/أكتوبر ١٩٣٦)، ص ١٦٦٧.

العربي من خلاله. لكن هذا الكتاب سيعنى من الآن فصاعداً بتطور الشعر، وسوف يقتصر على الإشارة إلى كتّاب النثر فقط الذين كان لهم أثر ملموس في تطور الشعر، إما بوصفهم من النقاد أو من الكتّاب المبدعين الذين ساعدوا في تأسيس اتجاه جديد في الشعر، أو تشكيل حساسية معينة.

٢ ـ تطور الشعر العربي في القرن التاسع عشر

كان الشعر العربي في أوائل القرن التاسع عشر متخلفاً بكل ما في الكلمة من معنى. فقد غدا لا يعنى بغير التسلية والمجاملات. حتى الرثاء الذي كان موضوعاً دائم الحضور في الشعر العربي، غدا هيكلاً شكلياً مليئاً بالعبارات المكرَّرة. كان الشعر عامة معنياً بالمحسنات البلاغية من بديع وجناس وطباق. . . إلخ.، والتمرينات الشكلية من تخميس وتشطير، إلى جانب فنون البديعيات والتطريز والتأريخ والتراسل وغيرها من الألاعيب الشعرية، مما جعل الشعر صنعة لا فناً(٥٤)، مليئاً بالتظرف الأجوف، يدور حول نفسه في فراغ. وغدا المفهوم الشائع للشعر الجيد هو أن يكون قائماً على اختيار بارع للمفردات، وقدرة على التفوق على الشعراء الآخرين والتغلب عليهم في لعبة المساجلة. وكانت الدعابة وسرعة الخاطر والبراعة في عرض ظل من المعنى طريف ظريف أهم الصفات التي تميز الشاعر المجيد.

لهذا، اتصف الشعر بالصنعة والتقليد والزيف، ولم تعد له صلة بأفضل أمثلة

---

(٥٤) البديعيات: قصائد في مدح الرسول محمد (ﷺ) على بحر البسيط، في كل بيت نوع من البديع، يغلب أن يذكر الشاعر اسم ذلك النوع في البيت نفسه. وقد بدأ ذلك في بردة البوصيري وقلده شعراء آخرون من بعده. وربما كان البارودي ومن بعده شوقي آخر من نظم هذا النوع من الشعر الذي يقتل روح الأصالة.

التطريز: نوع آخر من الفنون الشعرية، يستعمل في المديح حيث يستخدم الشاعر أحرفاً باسم الممدوح فيبدأ كل شطر بواحد منها على التوالي.

التأريخ: وهو تشكيل كلمات من أحرف لها قيمة عددية لتناسب البيت أو الشطر. وتأتي الكلمات بعد كلمة «أرّخ» أو أي من مشتقاتها، وتشير أعداد الأحرف بعدها إلى تاريخ معين (ولادة، أو وفاة، أو زواج. . . الخ). ولا تزال هذه الطريقة تستعمل في الوطن العربي أحياناً حتى الوقت الحاضر.

التراسل: وهو أن يتبادل الشعراء قصائد المديح بالوزن والقافية نفسيهما إعادة. وقد استعملت هذه الطريقة بين الشعراء في الوطن العربي بشكل واسع؛ وكانت بعض هذه الأمثلة تأتي على شكل جدل وتسمى حينئذ «مساجلات».

للمزيد حول هذه الوسائل، انظر: محمد مصطفى هدارة، **التجديد في شعر المهجر** (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٥٧)، ص ١٣ ـ ١٧؛ عبود، **رواد النهضة الحديثة**، ص ٤٢ ـ ٤٩، والرشودي، «مطارحات أدبية بين شعراء العراق وشعراء لبنان في القرن التاسع عشر،» التي تسرد عدداً من «المراسلات» الطريفة.

الشعر القديم، أو بالمغامرات الفكرية والأسلوبية التي كانت تجري في مجال النثر. ويبدو أن مجال الشعر قد بقي بعيداً نسبياً لم تمسه إنجازات النهضة التي كانت تنتشر على امتداد القرن التاسع عشر. فكما سبق ورأينا، لم يستطع حتى الشدياق العظيم أن يجتاز الامتحان الصعب لإحداث تغير فعلي في الشعر، رغم إدراكه الواضح لمثالب الشعر العربي في عصره. ففي مقدمته الطويلة لديوانه **المغنى لكل معنى**، التي ربما كانت أول مقدمة يكتبها شاعر عربي حديث لديوانه، يقول الشدياق إن المفردات في الشعر يجب أن تكون مناسبة للمعنى، وإن الشعر يجب أن يكون بسيطاً، متناسقاً، خالياً من الادعاء والتكلف(٥٥). لكنه رغم هذا الإدراك لماهية الشعر الجيد كان يميل إلى كتابة شعر المديح جرياً على التقاليد، معترفاً بأنه كان يطمع بأن «يزّينَ ديوانه بمدائح تقول: وقال يمدح الأمير»(٥٦). وكانت قصائدة المدحية هذه ذات أسلوب بالغ التكلف، تفتقر إلى الروح والصدق. ولا شك في أن شعره قصر عن أعماله النثرية وعن آرائه الخاصة عن الفن الشعري. ويصح القول نفسه على اليازجي، إلا أن الأخير كان شاعراً أفضل.

أ ـ العـراق

كانت المثالب نفسها موجودة في الشعر على امتداد الوطن العربي، حيث انتشر التكلف والزيف. وتُعزى النهضة الشعرية العربية إلى محمود سامي البارودي (١٨٣٩ ـ ١٩٠٤)، الشاعر المصري الذي اشتهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. ومع أن البارودي كان أكبر شاعر عربي في ذلك القرن، إلا أن الشعر في العراق كان يسير وئيداً نحو نهضة مستقلة، بدأت حتى قبل زمن البارودي، وهي نهضة قامت على أسس ونزعات محلية.

كان العراق في القرن التاسع عشر معزولاً عن الاتصالات الدائمة مع العالم الخارجي، وكان القطر العربي الأقل تأثراً بالغرب. لكن تراثاً حياً من الشعر بقي ماثلاً هناك، رغم أن أغلب الشعر في القرن التاسع عشر في العراق كان يعاني الأدواء نفسها التي عكست عقم الحياة العربية وقتئذ. ولكن على الرغم من كثرة المدائح الموجهة إلى الولاة، التي كانت تتميز بالمبالغة أو، على الأقل بالمديح الصرف، وعلى

(٥٥) انظر خلاصة آرائه، في: محمد يوسف نجم، «الفنون الأدبية،» في: الجامعة الأميركية في بيروت، هيئة الدراسات العربية، **الأدب العربي في آثار الدارسين** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦١)، ص ٣٣٤ ـ ٣٣٦، وخلف الله، **أحمد فارس الشدياق وآراؤه اللغوية والأدبية: محاضرات**، ص ١٨٠ ـ ١٩٢.

(٥٦) انظر: أحمد فارس الشدياق، «مناهل الأدب العربي،» في: أحمد فارس الشدياق، **مختارات أحمد فارس الشدياق** (بيروت: ١٩٣٥)، ص ٧٥. وعن أمثلة من مدائحه، انظر: أحمد فارس الشدياق، **كنز الرغائب في منتخبات الجوائب** (إستانبول: مطبعة الجوائب، ١٢٨٨ ـ ١٢٩٨هـ).

الرغم من افتتان الشعراء بالشكل والتلاعب اللفظي، كان الشعر العراقي يُجنُّ تياراً من القوة والحيوية(٥٧). إن دراسة الشعر العراقي في القرن التاسع عشر تفيدنا كثيراً في اكتشاف أسباب قوة ذلك الشعر وتفوقه في القرن العشرين. لكن قلة نادرة جداً من مؤرخي الأدب عندنا حاولوا تقويم شعر القرن التاسع عشر في العراق تقويماً كاملاً. لقد ظهرت مؤخراً دراسات متعددة، لكن ليس بينها دراسة واحدة متكاملة استطاعت أن تبرز أهمية هذا الشعر، وأن تقدم إنجازاته بشكل مقنع للقارئ العربي(٥٨). ورغم أن إنجازات البارودي وإسماعيل صبري في مصر، وابراهيم اليازجي وسليمان البستاني في لبنان، وغيرهم من أبناء جيلهم، قد تم الاعتراف بها عموماً وقبولها أساساً لتطور الشعر العربي الحديث، فإن المساهمة العراقية لم تحظ بما تستحقه من مكانة في هذا المجال على الصعيد العربي العام(٥٩).

---

(٥٧) يذكر يوسف عز الدين في مقدمة كتابه **الشعر العراقي**، حيوية الشعر العراقي في القرن التاسع عشر ويعترف أن المسألة تحتاج مزيداً من البحث. انظر: يوسف عز الدين، **الشعر العراقي: خصائصه وأهدافه في القرن التاسع عشر**، المكتبة العربية؛ ٢٦، ط ٢ (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥)، المقدمة.

(٥٨) الدراسات الثلاث المهمة الأولى عن شعر القرن التاسع عشر في العراق كانت أولاً كتاب: محمد مهدي البصير، **نهضة العراق الأدبية في القرن التاسع عشر** (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٤٦)، يمدح هذا الكتاب ويبالغ أحياناً في قيمة الإنتاج الأدبي في العراق خلال ذلك القرن، ويحاول ربط نشاط شعراء العراق في القرن التاسع عشر بالشعراء المحدثين (ص ٣٣١)، لكنه يقصر في وصف ميزات الشعر في ذلك القرن والقوى المؤثرة فيه. ثم يأتي كتاب يوسف عز الدين المذكور أعلاه؛ والكتاب الثالث هو لـ: إبراهيم الوائلي، **الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر** (بغداد: مطبعة العاني، ١٩٦١)، ويجد القارئ في هذا الكتاب (ص ٢٥٩ ـ ٢٩٥) وصفاً جيداً لمصادر القوة والحيوية التي غذت الشعر العراقي وحافظت على تيار الإبداع في أيام الاضطراب السياسي. لكن الوائلي، رغم الأدلة بين يديه، يقصر في إدراك القيمة الفنية الكاملة للشعر السياسي في القرن التاسع عشر في العراق. في ما عدا ذلك فإن الكتب عن الشعر العراقي في القرن العشرين يغلب أن تضم فصولاً تقدم للشعر العراقي في القرن التاسع عشر، لكن هذه أيضاً تعاني النقص نفسه في تقويم هذا الشعر ورؤيته كأساس لقوة الشعر العراقي الحديث في القرن العشرين". انظر: عبد الكريم الدجيلي، **محاضرات عن الشعر العراقي الحديث**، ألقاها عبد الكريم الدجيلي على طلبة قسم الدراسات العربية واللغوية ([القاهرة]: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٩)، وأحمد أبو سعد، **الشعر والشعراء في العراق، ١٩٠٠ ـ ١٩٥٨: دراسة ومختارات**، تاريخ الشعر العربي المعاصر؛ ٢ (بيروت: دار المعارف، ١٩٥٩).

(٥٩) أنيس الخوري المقدسي في كتابه **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث: دراسات تحليلية للعوامل الفعالة في النهضة العربية الحديثة ولظواهرها الأدبية**، لا يتحدث عن الشعر العراقي قدر ما يتحدث عن الشعر السوري والمصري في القرن التاسع عشر؛ ويصدق القول نفسه على كتاب: عمر الدقاق، **الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث**، ط ٢ (حلب: مكتبة الشرق، ١٩٦٣)، بينما غيب لا يتناول الشعر في العراق على الإطلاق في مقالة: Gibb, «Studies in Contemporary Arabic Literature, I: The Nineteenth Century».

كان أغلب الشعر العراقي في القرن التاسع عشر، لا جميعه، يقوم حول ما يمكن أن يدعى بـ «الموضوع السياسي الثوري». ويشكل هذا النوع من الشعر السياسي أرقى مثال في العربية الحديثة للشعر الذي تجدد بتأثير العوامل الخارجية، من سياسية واجتماعية. كان ذلك ممكناً لأن تراث الشعر القديم في العراق بقي حياً من جيل إلى جيل، فقد حافظت عليه معاهد العلم في جوامع المراكز الإسلامية الموجودة في المدن العراقية الرئيسية، وبخاصة في بغداد والموصل والبصرة والحلة وكربلاء، وأخيراً وليس آخراً، في النجف. بيد أن كثيراً من التبادل الثقافي الذي كان قائماً بين تلك المراكز لعل مبعثه هو وفرة المواهب الإبداعية في العراق. لقد لاحظ زكي مبارك، الذي أقام حوالى سنة في العراق في أواخر حقبة الثلاثينيات، استمرار تيار من المنافسة بين مراكز العلم السنية والشيعية، كما لاحظ المجادلات الأدبية التي كانت تجري بينها(٦٠). ولا شك في أن حيوية التراث الثقافي في العراق وقوته الاستمرارية تفسر لنا ذلك الانتقال السهل، الذي حققه شعراء القرن التاسع عشر في العراق، إلى نوع من الشعر أكثر حداثة، لغة وموقفاً، كلما تطرقوا إلى موضوع جديد. لقد ثبت أن البساطة والأسلوب المباشر كانا طوع أيديهم، وتلك مسألة ذات مغزى كبير.

كانت الأوضاع الاجتماعية والسياسية في العراق في القرن التاسع عشر سيئة جداً، وكانت الإدارة العثمانية شديدة الضعف، فانتشر قدر كبير من الظلم والاضطهاد والانحراف والتجسس والسلب والرشوة وغيرها من أشكال الفساد. وكان المجتمع غير متجانس يعج بالمتناقضات العميقة. فقد كان يضم الأتراك والأكراد والعجم والآشوريين، إضافة إلى السكان العرب. وكان سكان المدن الأصليون يفوقهم عدداً أبناء القبائل الذين كانوا في حالة دائمة من عدم الاستقرار. كان بعض هذه القبائل من الأكراد وبعضها من عرب البادية، وجميعهم لم ينصاعوا قط إلى القوانين. كانوا غلاظاً، عتاة، قليلي الاحتفال بالدين، فأثاروا القلاقل وبثوا الخراب في ثوراتهم العديدة ضد الحكومة، وفي حروبهم القبلية في ما بينهم. وكانت حياة الإقطاعيين من أصحاب الأراضي، برفاهها الكبير، تشكل نقيضاً عجيباً للفقر السائد بين الفلاحين وأهل المدن البسطاء. وكما كان هناك العديد من الأجناس والأنظمة الاجتماعية، فقد كان هناك أيضاً العديد من الملل والأديان(٦١).

---

(٦٠) زكي مبارك، «الأدب العربي الحديث في العراق،» **الرسالة** (٣١ آذار/ مارس ١٩٤١)، ص ٣٧٢ ـ ٣٧٦.

(٦١) حول الأوضاع السياسية والاجتماعية في العراق في ذلك الوقت، انظر: الوائلي، **الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر**، ص ٣٦ ـ ٨٩، وعز الدين، **الشعر العراقي: خصائصه وأهدافه في القرن التاسع عشر**، ص ٢٣.

من البديهي أن يرى الإنسان أن مثل هذه الأوضاع الاجتماعية والسياسية لا يمكن أن تؤدي إلى ازدهار الأدب. كانت مصر في حاجة إلى الانفتاح على أوروبا ولو عن طريق غزو غاشم وإلى بروز رجل متنور طموح مثل محمد علي لتبدأ فيها النهضة، كما كانت سوريا في حاجة إلى نشاط عدد من المسيحيين المتبرمين بالحكم العثماني، وإلى التأثير التثقيفي للمدارس التبشيرية الكثيرة التي أسست فيها لكي ينشط فيها الدافع الإبداعي والفكري. أما العراق فلم يكن لديه شيء من ذلك، مما يدفع المرء إلى الاستنتاج الصحيح بأن العراق لم تقم فيه أي نهضة أدبية في القرن التاسع عشر. إن صحة هذا الاستنتاج تعود إلى أن كلمة «نهضة» تعني انبعاثاً شاملاً في الحركة الأدبية والفكرية يتناول عدة فروع من المعرفة، ويتوجه فكرياً نحو اقتباس أشكال وأساليب جديدة في الأدب والحياة.

ولكن إذا كانت النهضة العراقية في شكل حركة ثقافية كاملة قد تأخرت، فإن جزءاً من شعر القرن التاسع عشر كان يتسم بالحيوية والقوة. وقد سبق الحديث عن كيفية استمرار النشاط الشعري حياً في المدارس الدينية. وثمة نقطة أخرى تستحق النظر هنا وهي أن الشعر في العراق يكاد يكون طريقة حياة. فهو على حد قول محيي الدين إسماعيل: «أخطر تعبير عن الشخصية العراقية»[٦٢]. ويبدو أن العنصر الشيعي قد لعب دوراً في استمرار إنتاج شعر يتميز بالجزالة في العراق. كانت مدينة النجف الأشرف، وهي المركز الثقافي الشيعي الرئيسي، واحداً من أهم مراكز الثقافة العربية الإسلامية، وفيها العديد من المخطوطات النادرة. والنجف مدينة تتمتع بمنزلة ثقافية عظيمة لها هيبتها المعترف بها، برغم الفقر وقساوة الحياة. وقد احتفظت النجف، مع سواها من المراكز الشيعية، بروح بدوية تسربت إلى لغة الشعر وبنائه[٦٣]. غير أن هذا يجب أن لا يعني أن المؤثرات البدوية في العراق كانت تقتصر على المراكز الشيعية بحال من الأحوال، فنحن نلمس تلك المؤثرات لدى بعض شعراء السنة في القرن العشرين أمثال معروف الرصافي. لقد نشأت في تلك المراكز الشيعية تقاليد شعرية خاصة ازدهرت على منابر الشعر العامة وفي المجالس الخاصة وفي صحون مساجد النجف. وكان الكثير من هذه التقاليد يُراعى في الاحتفالات الموسمية والمناسبات الدينية التي تقام في ذكرى مقتل الحسين حفيد الرسول (ﷺ). وتستطيع النجف أن تفاخر بعدد من الشعراء يفوق ما لدى أي مدينة عراقية أخرى باستثناء الحلة. ويبدو أن هاتين المدينتين قد أنجبتا عدداً من الشعراء يفوق ما أنجبته بقية المدن العراقية. كما يبدو أن

(٦٢) محيي الدين إسماعيل، «ملامح من الشعر العراقي الحديث،» **الآداب**، السنة ٣، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٥٥)، ص ٥٧.

(٦٣) انظر: إبراهيم السامرائي، **لغة الشعر بين جيلين** (بيروت: دار الثقافة، [د. ت.])، ص ٢٧.

الشعر كان من المشاغل اليومية في النجف، يتراوح بين الظرف والدعابة وبين شعر الرثاء. وكانت المسابقات الشعرية موضع تشجيع كذلك(٦٤).

إضافة إلى كونها مركز الحياة الشعرية، كانت النجف في قلب الصراع والاضطراب السياسي. ويبدو أن الأتراك السنّة لم يكونوا راضين عن الشيعة فضايقوهم في حياتهم ومعتقداتهم. وقد جلبت عليهم عقيدتهم في من يجب أن يكون إمام المسلمين، وآراؤهم في الخلافة، نقمة الإدارة العثمانية. وقد كان هذا مبعث قلق لهم أدخل إلى شعرهم الديني عنصراً سياسياً تسرب أيضاً إلى مراثي الحسين، التي كانت تعبّر أحياناً عن تمرّد روحي عظيم. والواقع أن تلك المراثي كان يمكن أن تصبح كليشيهات مكرَّرة لولا الموضوع السياسي والاجتماعي الذي أدخل إليها زخماً جديداً وعاطفة حقيقية صادقة. وثمة سبب آخر لظهور الشعر السياسي المناهض في القرن التاسع عشر، وهو الحركة الوهابية. فالشعر الذي ناهض الوهابية، رغم دافعه الديني، كان ذا مسحة سياسية، وبعضه يكشف عن مقدرة مبكرة في كتابة شعر يتسم بالبساطة وقوة التأثير(٦٥). وعلى رغم أن العثمانيين كانوا غير راضين عن الشيعة بشكل خاص، إلا أن السكان العرب جميعاً، بمن فيهم السنّة، كانوا يتعرضون للظلم، والواقع أن بعضاً من أهم شعراء تلك الفترة كانوا من السنّة، مثل عبد الغني الجميل (١٧٨٠ ـ ١٨٦٣)، وعبد الغفار الأخرس (١٨١٠ ـ ١٨٧٣). وربما كان هذا الشعر الذي صدر ضد الاضطهاد العثماني بداية شعر الاحتجاج في العربية في الأزمنة الحديثة. وهو شعر يستحق الاعجاب، لما ينطوي عليه من بساطة ومباشرة، وقوة في الروح، وجزالة في اللغة، واندفاع في العاطفة. ويبدو أن بعض الشعراء في العراق في تلك الفترة كانوا يدركون الحاجة إلى البساطة والوضوح. يقول صالح التميمي وهو ينتقد التصنع في شعر الشاعر اللبناني بطرس كرامة:

ولست أرى المصنوع إلا مؤمِّرا   كما لا أرى المطبوع الا مؤمَّرا

(٦٤) لا تزال هذه التقاليد سائدة في النجف، انظر: الدجيلي، **محاضرات عن الشعر العراقي الحديث**، ص ٣٦. حول حلقات الشعر والعلوم في النجف، انظر: علي الشرقي، **الأحلام** (بغداد: شركة الطباعة والنشر، ١٩٦٣)، حيث نجد بعض الفصول الممتعة في وصف هذا النوع من الحياة التي تغذي التقاليد الشعرية. انظر أيضا: جعفر الخليلي: **هكذا عرفتهم** (بغداد: مطبعة الزهراء، ١٩٦٣)، و**هكذا عرفتهم: خواطر عن أناس أفذاذ عاشوا بعض الأحيان لغيرهم أكثر مما عاشوا لأنفسهم**، ٥ ج (بغداد: دار التعارف للمطبوعات، ١٩٦٨ ـ ١٩٨٢). ولمزيد من التفاصيل عن أهمية النجف مركزاً للنشاط الأدبي، انظر: جعفر محبوبة، **ماضي النجف وحاضرها**، نشره محمد سعيد محبوبة، ٣ ج، ط ٢ (النجف: المطبعة العلمية؛ مطبعة الآداب، ١٩٥٥ ـ ١٩٥٨)، ص ٣٨٨ ـ ٣٩٦، وجعفر الخليلي [وآخرون]، **موسوعة العتبات المقدسة**، ١٣ قسم (بغداد: دار التعارف، ١٩٦٥ ـ ١٩٧١)، قسم النجف، ج ٢، ص ١٩٧ ـ ٣١٦.

(٦٥) أورده: الوائلي، **الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر**، ص ١٢٤.

وما الشعر إلا ما أبانت صدوره   قوافيه لا ما السمعُ فيه تحيّرا[٦٦]

وقد يجد الناقد في شعر الأخرس والجميل كثيراً من الأمثلة تتضمن مشاعر صادقة وتمكناً كبيراً من اللغة الشعرية. كان شعر الجميل يعكس تلك الحقبة المضطربة في بلاده أكثر من شعر معاصريه في العراق[٦٧]. وفي ما يلي أبيات من شعره ذات دلالة في هذا المجال:

وكم لي على الكرْخ من وقفةٍ   تسيلُ دموعي بها كالديمْ
أسائلُ أين الرفاقُ الكرام   وأين الأعزّةُ أهل الكرمْ
فلم أرَ لي من مجيبٍ بها   وأنّى تجيبُ العظامُ الرّممْ[٦٨]

هذه مشاعر سنجدها كثيرة الورود في الشعر العراقي في القرن العشرين، وشعر الجميل إرهاص جيد لها. ويعكس شعره كذلك اعتزازاً كبيراً بأمجاد العرب القديمة وهو اعتزاز ردده كثيراً شعراء القرن العشرين:

متى يلثم اللبّات رمحي وترتوي   سيوف بأعناق اللئام صليلُها
وحولي رجال من معدٍ ويعربٍ   مصاليتُ للحرب العوانِ قبولها[٦٩]

وثمة أمثلة كثيرة في شعر الأخرس (وهو شاعر ممتع جداً) تعكس القوة والحيوية في الشعر العراقي المبكر. والقصيدة التالية عن الخمر والنساء واللهو تكشف عن كثير من الحيوية والطرافة وخفة الروح، وهي حسنة الأداء، وذات وحدة عضوية، وهو إنجاز نادر في تلك الأيام:

أقول لصاحبي ورضيعُ كأسي   رفيقي بالفسوقِ وبالفجورِ
علامَ صددتَ عن كأس الحميَّا   لقد ضيعتَ أوقات السرورِ
أبعدَ الشيب ويحكَ تُبتَ عنها   وما لكَ في مَتابك من عذيرِ
وكيف عدلت عن حالات سوء   تصير بها إلى بئس المصيرِ
لبستُ بها وإيّاك المخازي   فأسحبُ ذيل مختارٍ فخورِ
أتنسى كيف قضَّينا زماناً   به الأيامُ باسمةُ الثغورِ

(٦٦) أورده: الرشودي، «مطارحات أدبية بين شعراء العراق وشعراء لبنان في القرن التاسع عشر،» ص ٤٣. الأبيات نظمت بين عامي ١٨٤٠ و١٨٤٥. لمزيد من الأمثلة على شعر يخلو من التكلف، انظر: الوائلي، المصدر نفسه، ص ١٥٢ ـ ١٧٨ وغيرها.

(٦٧) الوائلي، المصدر نفسه، ص ٧٤ ـ ٧٦ و٢٨٢ ـ ٢٨٤. انظر أيضاً: **مجموعة عبد الغفار الأخرس في شعر عبد الغني الجميل وما قاله الأخرس فيه**، تحقيق عباس العزاوي (بغداد: شركة الطباعة والتجارة، ١٩٤٩)، ص ٢٠.

(٦٨) المصدر نفسه، ص ٢٩.

(٦٩) المصدر نفسه، ص ٤٨. الأبيات مأخوذة من مخمس للأخرس بني على أبيات الجميل الأصلية.

وكـنـا كـلـمـا بـتـنـا سـكـارى ورحْـنـا بـالمدام بـلا شـعـور
وقـمـنـا بـعـد ذلـك واصْـطـبـحـنـا فـمـا نـدري المسـاء مـن الـبـكـور
وأنـتَ مـع الـعـواهـر والـزواني تُـطـاعـنـهـنّ بـالـرمـح الـقـصـيـر
وكـنـت تـقـول لي اشـرب هـنـيـئـاً وخـذهـا بـالـكـبـيـر وبـالـصـغـيـر
وكـنـت إذا نـظـرت ولـو عـجـوزاً سللت سلول غرمول الحمير(٧٠)

كان الشعراء في تلك الأيام على اتصال قوي بالحياة العامة، فقد كان شعرهم مكرّساً لخدمة الروح الجماعية، وقد وجد ذلك سبيله حتى إلى شعر الحب. كان أسلوبهم هذا في الحياة والتوجه يكاد يخلو من أي خصوصية حقيقية، ولم يسمح بالتالي لظهور الصوت الخاص في الشعر. لهذا كان التعبير الشخصي الأصيل عن تجربة ذاتية حقيقية، كما يظهر في القصيدة السابقة وفي أفضل قصائد الأخرس(٧١)، دليلاً على أصالة الشاعر واستقلاله. وبالرغم من الأخطاء المستغربة في شعر الأخرس، فإن قصائده تتميز بقيمة فنية غير قليلة، لأن الشاعر نجح فيها بالتخلص من الموضوع التافه المكرر الذي غلب على شعر عصره.

في ما يلي مثال لشاعر آخر في زمن الأخرس يدور كذلك حول موضوع الحب والخمر والنساء، ولكنه يعكس النهج التقليدي الذي كان متبعاً في الشعر آنذاك:

غـنّـى الـنـديـم فـأرقـص الحـبـبـا وتـصـفـقـت أكـوابـه طـربـا
قـمـر وشـمـس عـقـاره ازدوجـت بـالماء حـتـى أنـتـجـت شـهـبـا
رقّـت كـرقـتـه سـلافـتـه فـكـأنـه فـي كـأسـه انـسـكـبـا(٧٢)

إن نوع النبوغ الذي خص به الأخرس، وحبه التلقائي للحياة، ومسحة العبث الطريفة التي تظهر لنا عندما يبرز الصوت الخاص في شعره، وسلاسة أسلوبه، ونبرته الأصلية، تظهر جميعها كذلك في مطالع بعض مدائحه التقليدية. ففي مطالعه الغزلية، يبدأ الشاعر بالطريقة التقليدية، ولكن سرعان ما تحمله عواطفه بعيداً عن الموضوع الأساسي في القصيدة، ثم عندما يصل أخيراً إلى المديح، يفعل ذلك بشكل مفاجىء مرتبك خال مما يسمى بقانون «حسن التخلّص» في عمود الشعر. وقد يجد الناقد

(٧٠) **الطراز الأنفس في شعر الأخرس** (إستانبول: ١٣٠٤هـ)، ص ٢٤٢ ـ ٢٤٣، قصيدة موجهة إلى صديقه مُلا خضر.

(٧١) لمثالين طريفين، انظر: البصير، **نهضة العراق الأدبية في القرن التاسع عشر**، ص ١١٩ ـ ١٢٠.

(٧٢) أورده: عز الدين، **الشعر العراقي: خصائصه وأهدافه في القرن التاسع عشر**، ص ١٦٢. قارن أيضاً قصائد الأخرس بقصائد معاصره الشيخ عباس النجفي (١٨٢٦ ـ ١٨٦٠) الذي يدعوه البصير «الشاعر الغزل»، في: المصدر نفسه، ص ٢١٠ وكذلك ص ٢١٢ ـ ٢١٨ حول قصائد أخرى جميعها تقليدية جداً في صورها وعباراتها ومواقفها العاطفية.

المعاصر في هذه المحاولات العفوية عند بعض الشعراء العراقيين الاوائل في العصر الحديث صراعاً غير واع للتخلص من التقاليد البالية(٧٣).

ومن أهم شعراء القرن التاسع عشر إلى جانب الأخرس والجميل الشاعر حيدر الحلّي (١٨٣١ ـ ١٨٨٦) وصالح التميمي (١٧٧٦ ـ ١٨٤٥) وعبد الباقي العمري (١٨٣١ ـ ١٨٨٦) ومحمد سعيد الحبّوبي (١٨٥٠ ـ ١٩١٦). ففي أواخر القرن، عندما بدأت المجلات المصرية والسورية تصل إلى العراق بانتظام، ترك الشعراء بشكل مفاجىء ونهائي جميع أنواع المحسنات والتزويقات. وقد ساعدهم على ذلك من دون شك استمرار تيار أصيل في الشعر العراقي، ووجود نوع من الشعر المباشر البسيط مكرس غالباً، لا دائماً، لموضوع الثورة السياسية امتد خلال القرن كله. والواقع أن شعر القرن التاسع عشر في العراق، كما يعتقد البصير، كان مقدمة لكثير من نزعات القرن العشرين في الشعر العراقي(٧٤). ويمكن القول إن شعر التمرد السياسي في العراق، الذي بدأ مبكراً في الربع الثاني من القرن التاسع عشر، كان يتفوق في المستوى الفني على جميع الشعر في الوطن العربي في ذلك الوقت، لأن البارودي في مصر لم يشتهر الا بعد موت الجميل.

إن استمرار هذا التيار الأصيل مكّن الحبّوبي، في أواخر القرن،من أن يُدخل إلى الشعر العراقي سلاسة أكبر، ورقّة في العواطف، ولغة شعرية جديدة ولهجة أكثر انخفاضاً. ومع أننا لا نجد أي تغير أساسي في الصورة الشعرية عنده، إلا أن ذلك غير منتظر في هذا الوقت المبكّر من النهضة الشعرية، لأن الصورة الشعرية لا تتغير إلا عندما يحدث تغير أساسي شامل في الحساسية الشعرية. يرى عدد من الباحثين أن الحبوبي هو رائد الشعر الحديث في العراق، فهو في نظرهم صلة الوصل بين «الفترة المظلمة» والأزمنة الحديثة(٧٥). لكن هذه النظرة تفتقر إلى كثير من الدقة، لأنها لا تتجاهل إنجازات الأخرس والجميل فحسب، بل جميع شعر التمرد السياسي الذي كتب في العراق في القرن التاسع عشر.

---

(٧٣) وثمة أمثلة كثيرة على ذلك في: **الطراز الأنفس في شعر الأخرس**. انظر أيضاً: عبد الغفار الأخرس، **مخطوطة شعر الأخرس، شاعر العراق في القرن التاسع عشر**، تحرير يوسف عز الدين (بغداد: دار البصري، ١٩٦٣)، ص ٢١ ـ ٢٣ و ٣٠ ـ ٣٢، ويلاحظ بشكل خاص هذا البيت اللطيف عن الخمرة، ص ٢١:

لطُفتْ حتى كأن لم نرها   فتخيّلنا الوجود العدما

وهو غير مذكور في: **الطراز الأنفس في شعر الأخرس**.

(٧٤) البصير، المصدر نفسه، ص ٣٣٠ ـ ٣٣١.

(٧٥) المصدر نفسه، ص ١٤ ـ ١٥، والدجيلي، **محاضرات عن الشعر العراقي الحديث**، ص ١ و٣٢.

غير أن الإنجاز الشعري الأكبر الذي حققه الحبوبي في ما كتب من شعر كان ترسيخه للغة شعرية مبسطة غلبت عليها مسحة حضرية أكيدة. وقد تضافرت موهبته الشعرية الأصيلة مع ثقافته النجفية الكلاسيكية لترتفع بشعره بعيداً عن عناصر الانحطاط في الشعر الذي سبقه.

على مستوى الوطن العربي، كان طغيان الحكم العثماني هو عنصر التوحيد في الشعر. وكان ثمة موقفان تجاه العثمانيين: موقف يساند العثمانيين ويعبر عن حماسه لوحدة إسلامية شاملة في ظل الخلافة العثمانية، وموقف قومي عربي يتجه نحو الإصلاح. وقد بلغ هذا الموقف الأخير قوة ملحوظة في شعر القرن التاسع عشر، فوجد تعبيره في موضوع ماضي العرب المجيد، وهو موضوع يثير الحنين والحماس، استغله الشعراء أكبر استغلال في القرن العشرين.

ب ـ سوريا ولبنان

كان بلاط الأمير بشير الشهابي في لبنان يجتذب مشاهير الشعراء ورجال الأدب امثال ناصيف اليازجي، واحمد فارس الشدياق، وبطرس كرامة (١٧٧٤ ـ ١٨٥١) ونقولا الترك (١٧٦٣ ـ ١٨٢٨)[٧٦]. كان شعر البلاط نفسه مبتذلاً لغةً وخيالاً، ولكن شغف الشعراء بـ «التراسل» في ذلك الزمن سبّب شيئاً من الحركة في الشعر في لبنان وأقطار عربية أخرى.

ومن ناحية أخرى، شهدت سوريا تجارب غير عادية في الشعر. لعل جبرائيل دلاّل (١٨٣٦ ـ ١٨٩٢)، وهو شاعر مسيحي من حلب، كان أول عربي يستشهد في سبيل حرية الفكر في الأزمنة الحديثة. كان يكتب شعر الاحتجاج ويهجو سلطة رجال الدين وطغيان الملوك ويدعو إلى الجمهورية[٧٧]. أما رزق الله حسون فقد عبر عن تجربة مختلفة تماماً. لقد كان إلى جانب مرّاش ودلاّل من بين السوريين الكثيرين الذين هاجروا وراحوا يكتبون في المنفى. وقد صدر له ديوانان: **الأول** بعنوان **أشعر الشعر** وقد صدر عام ١٨٦٧، فكان استمراراً لتيار مسيحي صرف في الأدب العربي الحديث. كان هذا الديوان يضم منظومات لبعض المنتخبات القصصية من سفر أيوب. ونشيد موسى في سفر الخروج، ونشيد سليمان، وبكائيات إيرميا النبي، وغير ذلك

---

(٧٦) حول حياة كرامة وأعماله، انظر: عبود، **رواد النهضة الحديثة**، ص ٥٥ ـ ٦٣، ولويس شيخو، **الآداب العربية في القرن التاسع عشر**، ط ٢ مصححة مع زيادات شتى، ٣ ج في ١ (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩٢٤ ـ ١٩٢٦)، ج ١، ص ٥٨ ـ ٦٥. وحول حياة الترك، انظر: شيخو، المصدر نفسه، ص ٢٣ ـ ٢٤ و ٤٠ ـ ٤٤، وعبود، المصدر نفسه، ص ٥٠ ـ ٥٤.

(٧٧) توفي دلاّل في السجن حيث أوصله تحريض رجال الدين بسبب قصيدته «العرش والهيكل» التي يهاجم فيها الملك ورجال الدين. انظر: الكيالي، **محاضرات عن الحركة الأدبية في حلب، ١٨٠٠ ـ ١٩٥٠**، ص ٧٨ ـ ٨٥ حيث أورد هذه القصيدة.

من أسفار الكتاب المقدس. وكان ديوانه **الثاني، النفحات**، يقع في قسمين: يضم الأول ترجمة حكايات رمز من الشاعر الروسي (كرويلوف) لعلها أول محاولة في العربية للترجمة عن الروسية؛ ويضم القسم الثاني قصائد عربية تراثية من الهجاء والمديح، وقصائد حنين إلى أرض الوطن وقصائد أسى وتفجع. وكان حسون، شأن غيره من شعراء سوريا ولبنان، يكتب عن الحرية ويساعد بشكل عام في يقظة الشعب العربي.

لكن هذه المحاولات الشعرية، على رغم ما أثارته من نشاط، لم تستطع بلوغ ما يقترب من النهضة الحقيقية في الفن الشعري، فلم تكن مواهب هؤلاء الشعراء ولا العوامل الداخلية في الفن الشعري نفسه من القوة بحيث تولّد أي تغير حاسم. ويبدو أن الشاعر اللبناني خليل خوري (المتوفى عام ١٩٠٧) كان أول من استطاع التحرر من الطريقة القديمة البالية في التعبير، فكتب شعراً جيداً، وأصدر أربعة دواوين، جميعها قبل عام ١٨٨٤. وتكمن أصالته في تناوله الجديد للشعر واستخدامه الطريف للصورة الشعرية، مع الحفاظ على قوة الأسلوب واللغة[٧٨]. وقد تفوق في هذا على تلميذه مرّاش والشاعر حسّون، وكلاهما من المجددين في الموضوع الشعري. وقد يعجب المرء لِمَ لَمْ يترك خوري أثراً أكبر من شعر عصره، لأنه لا جدال في حداثة صوره ورقة تعابيره المرهفة. وقد يعود ذلك إلى الطبيعة اللاثورية في مواضيع شعره، مما حال دون إحداث أثر قوي في القراء في ذلك الزمن.

ج ـ فلسطين والأردن

إن المغامرات الشعرية في سوريا (ولبنان) لم تشمل جنوب سوريا، وهو الجزء الذي عرف بعد الحرب العالمية الأولى باسم فلسطين وشرق الاردن[٧٩]. ففي القرن الثامن عشر وحتى في القرن التاسع عشر لم يتمتع هذا الجزء من سوريا بنشاط ثقافي ملموس أو بعرف شعري مستمر. وقد لاحظ آخرون هذه الظاهرة. يقول محمد سليم رشدان: «وحين نتوغل في تاريخها [فلسطين]، نجد أنها لم تنجب ـ على تطاول العصور ـ غير آحاد من الأفذاذ الذين كانوا يلتمعون بين حين وآخر... وندر أن تعاصر منهم اثنان»[٨٠]. لكن الأسباب التي يسوقها الكاتب في دعم قوله، من أن

(٧٨) عبود، المصدر نفسه، ص ٨٨.

(٧٩) حول التقسيمات الأولى لشرق الأردن وفلسطين، انظر: ناصر الدين الأسد، **الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٧)، ص ٨ ـ ٩.

(٨٠) محمد سليم رشدان، «الأدب في فلسطين،» **الرسالة** (١٣ آب/أغسطس ١٩٤٦)، ص ٨٩٧.

فلسطين أولاً مكان مقدس، وأنها ثانياً تفتقر إلى المناظر الجميلة، ليست بالأسباب المقبولة. فقد يتوقع المرء من قدسية مدينة القدس أن تنتج تراثاً ثقافياً عظيماً: إسلامياً ومسيحياً. أما عن المناظر الطبيعية فإن فلسطين قد تمتعت دائماً بكثير من الجمال الطبيعي في جبالها وبحارها ونهرها، ثم إن الصحراء نفسها قد أنجبت العديد من المواهب الفذة. قد يكمن السر في بطء الحركة الثقافية في فلسطين في أنها ربما كانت أقل حظاً من بقية الولايات العربية (كما كانت الأقطار العربية تدعى آنذاك) في مقدار التعليم الذي أتاحته لها الدولة. فقد تأسست أول مدرسة متوسطة في القدس عام ١٨٨٩ وحسب، وأول مدرسة ثانوية كاملة عام ١٩١٣. ويبدو أن هذا القسم الجنوبي من سوريا قد بقي منقطعاً عن التيار الثقافي الرئيسي الذي كان يجري بين مصر وسوريا (بما في ذلك لبنان)، وبين سوريا والعراق. وقد بقيت علاقاتها الثقافية ضعيفة مع الوطن العربي طوال القرن التاسع عشر. وعلى النقيض من عواصم عربية أخرى، لم تكن القدس يومئذ عاصمة لأي سلطة سياسية مركزية، كما لم يكن فيها أمراء ورعاة فنون يساعدون الشعراء والكتّاب ويشجعونهم. والواقع أن فلسطين قد أهملها الأتراك سياسياً وإدارياً. وثمة ظاهرة أخرى ذات مغزى هنا لأنها تكررت من جديد في أيامنا هذه، وهي أن عدداً من المواهب الأدبية من جنوب سوريا، ممن ساهموا في المسار الرئيسي للأدب العربي في القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين، قد درسوا وعاشوا غالبية حياتهم بعيداً عن مسقط رأسهم، مما حرم المنطقة من تأثيرهم المباشر[٨١]، وحال دون بداية مبكرة لتقليد ثقافي نام مستمر. وهذه مسألة في غاية الأهمية، لأنه كان بإمكان الناقد أن يلمس شيئاً من عدم النضج في المفهوم الفني أحياناً في الأردن الحديث حيث بقي فيها حتى الستينيات شيء من البساطة بعيد إلى حد ما عن حذلقة المدينة العربية الحديثة وتطور الاساليب الشعرية فيها.

د ـ مصر

كان الشعر في مصر في القرن التاسع عشر يعاني العيوب نفسها الموجودة في بقية الوطن العربي. يصف لنا العقاد كيف أن الشعراء، باستثناء البارودي، كانوا على اتصال بقصور الكبار والأغنياء[٨٢]. وكان بلاط الأمير بشير في لبنان لا يضاهيه في مصر بلاط الخديوي وحسب، بل قصور المتنفذين وشخصيات المجتمع الكبرى. وقد كان مشاهير الشعراء المصريين في القرن التاسع عشر، بما فيهم الثوري المعتد بالذات

(٨١) الأسد، المصدر نفسه، ص ٢٨ ـ ٢٩.

(٨٢) انظر: عباس محمود العقاد، **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي** (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٣٧).

عبد الله النديم (الشاعر، الخطيب، الصحفي، الكاتب، الزعيم، المعلم)[83]، يحومون حول البلاط ومجالس علية القوم.

كان محمود صفوت الساعاتي (١٨٢٥ ـ ١٨٨٠) أفضل شعراء مصر في القرن التاسع عشر، قبل البارودي. كان يحب المتنبي ويحفظ شعره، وكان مداحاً يكتب المديح على طريقة المتنبي نفسه. ولا شك في أن الشقة قد بعدت بين شعره وشعر معاصريه، فتميز أغلب إنتاجه بالجدية، ولما كان متمثلاً مزايا الشعر القديم فإن شعره لم يكن يشكو من منازع الضعف في الأسلوب التي كانت سائدة في شعر الكثيرين من حوله، لكنه لم يستطع التخلص من بعض المزايا الشعرية السائدة في محيطه، فاتبع المألوف في استعمال «التأريخ» والأحاجي الشعرية والدعابة الحكمية وغير ذلك من المحسنات اللفظية.

كانت مصر تعجّ بصغار الشعراء، يملأون العالم الأدبي بمنظوماتهم الفارغة. وكان بعضهم من موظفي البلاط الذين يدعوهم العقاد باسم «الديوانيين». أما الآخرون فكانوا الشعراء الذين يرافقون الأعيان، ويسميهم «الندماء». كانوا جميعهم يتعاطون المديح ويعتمدون على علاقاتهم بالخديوي أو غيره من أعيان البلد. أما شاعر البلاط عبد الله فكري (١٨٣٤ ـ ١٨٨٩) وهو أشهر هؤلاء فقد كان موظفاً بارزاً في بلاط إسماعيل، لكن شعره كان مليئاً بالتكلف والمحسنات المفرطة وغير ذلك من العيوب[84].

كان الشعراء المرافقون للأعيان يقومون بدور محدد بارز في الحياة الاجتماعية العامة عند علية القوم في مصر، وهم يسترعون نظر الناقد الحديث لأنهم يشكلون النقيض الأكبر للحركة الشعرية المتطورة في مصر، بسبب مناهضتهم الطبيعية للتغير المطرد في الحساسية الشعرية في ذلك القرن. إن ما كانوا يقومون به من دور نصف شاعر ونصف مُسَلّ ربما كان من أكثر الأدوار مهانة للشعراء في تاريخ الشعر العربي. كان على الشاعر النديم[85] أن يمتلك قدراً جيداً من المعرفة العامة، وأن يكون محيطاً

---

(٨٣) لمزيد من المعلومات عنه، انظر: المصدر نفسه، ص ٩٣ ـ ٩٧.

(٨٤) ثمة أمثلة عديدة من شعره في: عمر الدسوقي، **في الأدب الحديث**، ٢ ج، ط ٦ (القاهرة: مطبعة الرسالة، ١٩٦٤ ـ ١٩٦٦)، ج ١، ص ١٤٩ ـ ١٥٥.

(٨٥) يبدو أن هذا التقليد لم يتوقف نهائياً في مصر، فقد بقي إلى وقت متأخر. لقد كانت المؤلفة على معرفة شخصية بشاعر مصري عاش هذا التقليد وطبقه في نظمه. إنه محمد مصطفى حمام المتوفى سنة ١٩٦٤. كان نظّاماً من الطراز الأول، ومن أسرع الناس بديهة وأكثرهم ظرفاً في عصر أصبح الشعر فيه جاداً منشغلاً بالحياة، ومأساوياً في كثير من الوجوه. كان هذا النظام يتقن فن المنادمة ويحفظ ألوفاً من الأبيات بعضها من نظمه هو، وكان يتجول في البلدان العربية يمدح الأمراء ويملأ قصور الكويت والعربية السعودية ومجالس الأدب في العواصم العربية بنكاته الحاضرة وحكاياته الممتعة. وقد حاول أن يعيش بهذه =

بالأدب العربي القديم بما فيه من شعر ونثر وأخبار وأمثال؛ وكان عليه أن يكون صبوراً كظوماً، ظريفاً، كيّساً، سريع الخاطر، ذكياً. كما كان عليه أن يقدم النصح لوليّه، أو يسرّي عنه، أو يسلّيه بدعابته وظرفه، بحسب مقتضى الحال. وكثيراً ما كان يُدعى للارتجال في مناسبات عديدة[٨٦]. كان من شأن هذه الطراوة المدنية الزائدة وهذا التكلف أن يذهبا ببقايا القوة والجزالة اللتين ميزتا الشعر العربي في أوج قوته، وأن يسدّا منافذ الروح الشعرية، فارتفع بذلك جدار بين الشعر وقلب الإنسان.

كان أشهر اثنين من الشعراء «الندماء» هما علي الليثي (١٨٢١ ـ ١٨٩٦) وعلي أبو النصر (١٨٠٠ ـ ١٨٨٠). وقبل أن يتوفى الليثي استنزل اللعنات على كل من ينشر شعره، وهو نوع من الاعتراف غير المباشر بالاحتقار الداخلي للدور الذي أريد لذلك الشعر أن يقوم به. وكان عبد الله النديم، قبل وفاته، يود كذلك لو يحرق شعره لولا أنه ضاع، فقد كان ذلك الشعر يحوي الكثير من الهجاء الكريه، كما قال صاحبه[٨٧].

من الواضح أنه كان في الشعر حاجة شديدة إلى نَفَس جديد من الحياة، لكن أي محاولة لتجديد شباب الشعر عن طريق الاقتباس من الآداب الأجنبية كانت خليقة بأن تصاب بالإخفاق. فلم تكن الموضوعات والمواقف وحدها في حاجة إلى التغيير (وهما عنصران يمكن استعارتهما من الآداب الأجنبية) بل إن الاطار العام بأكمله، من مصطلحات ولغة وتركيب جملة، كان في حالة تبعث على الرثاء. وكانت العودة إلى الأسس الثابتة القوية، وتجديد العلاقة مع أفضل ما في اللغة والتراث من كنوز هما السبيل الوحيد أمام الشعر العربي في ذلك الحين للخلاص من الحالة المتدهورة التي وصل إليها في أواسط القرن التاسع عشر. كان على الشعر أن يخلص نفسه من تكلف عصر الانحطاط وسطحيته، بإقامة صلة مع أفضل أمثلة الشعر القديم التي بقيت، بسبب قوة لغتها، وسلامة عبارتها، وإطارها القوي العام، وجودة المصطلح الشعري فيها، أمثلة على الإبداع الشعري النموذجي.

ولقد قام بهذا الدور في مصر **محمود سامي البارودي**[٨٨]. كان البارودي سليل

= الموهبة النادرة في عصره، إلا أنها لم تكفه، فكان يلجأ إلى الصحافة والإذاعة أحياناً ليكسب قوته. كانت الحساسية الشعرية جميعاً في هذا العصر قد تغيرت.

(٨٦) انظر: العقاد، المصدر نفسه، ص ١٠٠ ـ ١٠٣.

(٨٧) المصدر نفسه، ص ٩٠.

(٨٨) حول حياته، انظر: المصدر نفسه، ص ١٢٥ ـ ١٢٦؛ عمر الدسوقي، **محمود سامي البارودي**، نوابغ الفكر العربي؛ ٤، ط ٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٨)، ص ٢٢ وما بعدها، وشوقي ضيف، **البارودي: رائد الشعر الحديث**، مكتبة الدراسات الأدبية؛ ٣٧ ([القاهرة]: دار المعارف، ١٩٦٤)، ص ٤٦ ـ ٩٦.

أسرة شركسية نبيلة تنتمي إلى الطبقة التركية ـ المصرية الحاكمة. وقد تضافرت عدة عوامل في بداية حياته لتضمن نجاحه في مجال الشعر، فقد درس في المدرسة الحربية حيث كان أبناء الطبقة الحاكمة يستعدون لحياة عسكرية. ولو أنه درس في الأزهر، فلربما تخرج مثل بقية الأزهريين الموهوبين في تلك الأيام، نتاج نظام تعليم محدود ضيق الأفق يقوم على تراث لغوي راسخ شديد الجمود. لكن المدرسة الحربية، لأنها لم تقدم له أي ثقافة أدبية، تركت له الحرية في اتباع ميوله الخاصة. وعندما تخرج عام ١٨٥٤ وجد نفسه بلا عمل، نتيجة السياسة الرجعية التي اتبعها عباس، وسعيد من بعده، فاستغل أوقات فراغه لإرواء عطشه الشديد للأدب. ويبدو أن اهتمامه الرئيسي كان بالشعر. فمن المعروف أنه قرأ **ديوان الحماسة** ومجموعات الشعراء الأقدمين. ويبدو أن نماذج النثر القديم، بما اتسمت به من بساطة ومباشرة، لم تستهوه كثيراً، لأن أسلوبه في النثر، حتى في أواخر حياته، عندما كتب مقدمته لديوانه (الذي نشر بعد وفاته)، بقي محافظاً على أسلوب المحسنات البلاغية المسجوعة وما شاع من تزويقات بديعية في القرن التاسع عشر. لكنه كان يقرأ الشعر بكثرة ونهم، ويختزن مئات من الصور والعبارات الشعرية. وكان من السهل عليه أن يتجاوز تراثاً شعرياً قائماً لم يكن يشعر تجاهه بالإخلاص أو الاهتمام، فقد كان بالدرجة الأولى عسكرياً ينتمي إلى الطبقة الحاكمة، فلم يشعر بأي تعاطف مع ذلك النوع من الشعر المتهافت الذي كان شائعاً في عصره. ولما كان منفصلاً عاطفياً عن التقاليد الشعرية في عصره، فقد كان حراً.

ثبت أن هذا الوضع كان بالغ الأهمية لتطور الشعر العربي الحديث في مصر. كان شعر البارودي يتميز بالمباشرة والبساطة وقوة التعبير، وكان نتاج رجل من النبلاء معتد بنفسه وأرومته، وقد جعل همه الأكبر أن يكون أبرز شاعر معاصر ممن يكتبون في العرف الكلاسيكي المعافى الذي كان قد عاد إلى الحياة يومئذٍ بفضل حركة الإحياء.

يربط العقاد بين ما يدعوه «طفرة» البارودي الشعرية وشعور الحرية الوطنية الذي أحس به المصريون خلال حكم إسماعيل، والذي تكلل بثورة عرابي[٨٩]. غير أن شخصية البارودي الشعرية كانت قد تكونت في وقت سابق لهذه الأحداث، التي ساهم فيها الشاعر بدور فعّال بوصفه شخصية مرموقة. والواقع أن تجنبه التقاليد الشعرية في عصره كان موقفاً واعياً، يقوم على فهم واضح لدور الشعر وأهميته كما يراهما:

الشعر زين المرء ما لم يكن   وسيلة للمدح والذام

(٨٩) يؤكد العقاد أهمية الحرية الوطنية، انظر: العقاد، المصدر نفسه، ص ١٢٠ ـ ١٢١ و١٢٣. انظر أيضا: ضيف، **الأدب العربي المعاصر في مصر**، ص ٤٣ ـ ٤٤.

لقد كان شديد الوعي بأهمية العمل الذي كان يقوم به، فهو يقول في مقدمته لديوانه إن الشعر «لمعةٌ خياليةٌ يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب فيفيض بلألائها نوراً يتصل خيطه بأسلة اللسان...»[٩٠]، وأفضل الشعر ما كان بعيد المرمى، ذا تناسق في اللغة وجمال في المعنى، واضحاً سهل الفهم، خالياً من التكلف والغموض. وهو يرى أن للشعر هدفاً غيرياً، فهو يوسع المدارك وينقي الروح ويشجع على جلائل الأعمال[٩١].

اتبع البارودي نموذجاً ثابتاً يقوم على مثال الشعر القديم، وبقي مخلصاً له طوال حياته. فنحن لا نلمس تغيراً أساسياً في الشكل[٩٢] ولا في الموضوع في شعره على مرّ السنين. لكن ذلك في الواقع لم يكن منتظراً منه، إذ يكفي أنه جوّد (على قدر ما استطاع) النموذج الذي اختاره لنفسه، وأنه نفى عن الشعر كل زائف متكلف، وكل خاوٍ مزوّق، وأنه أثبت للشعر دوره الإيجابي الرفيع في تطوير المجتمع. لقد كانت موهبته غريزية تلقائية، كما كانت دراسته الأدبية النظامية المحدودة في المدرسة، وعدم معرفته اللغات الأجنبية في شبابه[٩٣] إلى جانب توفر مجموعات من الشعر القديم بين يديه في تلك الأيام، نعمة من النعم الكبرى، ويبدو أن أغلب النقاد المحدثين يقدرون أهمية دور البارودي في ربط الشعر العربي في القرن التاسع عشر بالشعر القديم، ويدركون أصالته وقدرته على التعبير عن تجربته الشخصية وإعطاء صورة عن عصره في الوقت نفسه. لكن زكي نجيب محمود لا يرى أن شعر البارودي «(مرآة) لحياته... بقدر ما كان مرآة قراءاته (في الشعر القديم)»[٩٤]. والواقع أن شعره يصور حياته وقراءاته معاً. فقد عبّر في شعره عن ذلك الجزء من حياته الذي شعر أن بإمكانه التعبير عنه وتأكيده وكشفه للعالم. فقد كانت القيم الاجتماعية في عصره تحدّد وتتحكم في مدى قدرة الشاعر على التعبير عن نفسه وتجربته بصورة أوسع. فقد كان في الدرجة الأولى رجلاً عسكرياً من وجوه المجتمع، ومن أصحاب المطامح العالية. وكان على شعره أن يدفع به لا أن يعيق تقدمه في الحياة نحو هذه الأهداف، لذا فقد

---

(٩٠) محمود سامي البارودي، **ديوان البارودي**، ضبطه وصححه وشرحه علي الجارم ومحمد شفيق معروف، ٢ ج (القاهرة: المطبعة الأميرية، ١٩٥٢ ـ ١٩٥٤)، مقدمة الشاعر، ج ١، ص ٣.

(٩١) المصدر نفسه، ص ٣ ـ ٥.

(٩٢) ثمة بعض المغامرات المترددة خارج الشكل التراثي مثل قصيدته في مجزوء المتدارك التي تبدو مغامرة في زمانه. انظر: المصدر نفسه، ص ١٠٢ ـ ١٠٤.

(٩٣) كان البارودي يعرف التركية والفارسية؛ لم يذكر أي من مؤرخيه أي معرفة له بالفرنسية، لكن ثمة إشارة إلى معرفة متأخرة بالإنكليزية، ربما تعلمها أثناء إقامته منفياً في سيلان. ولكن ذلك غير ذي أثر ملحوظ في شعره الذي كان قد بلغ النضوج قبل ذلك الوقت.

(٩٤) زكي نجيب محمود، **فلسفة وفن** (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٣)، ص ٣٧٣.

كان يناسبه أن يتخذ الشعر القديم مثالاً له، لأن مكانته وروحه وتطلعه وشخصيته ونوع العمل الذي كان يمارسه، كل هذه لم تكن غريبة عن ذلك المثال الكلاسيكي. والواقع أن موضوعات الشعر القديم من فروسية وفخر ووصف وشعر حرب ورثاء وحنين وهجاء وحتى المديح (فقد كتب بضع قصائد يمدح بها الخديوي) تنسجم جميعها مع مواقفه الأساسية في الحياة، ومع روح عصره أيضاً. فقد كان الناس لا يزالون يفكرون ويعيشون بحسب المقاييس القديمة. ثم إن الفكر التحرري في القرن التاسع عشر والحرية الفكرية النسبية لم يكونا يناقضان الموقف الأساسي في الشعر القديم. فعلى الرغم من شيوع شعر المديح فيه كان يتسم غالباً بحب الحرية والاعتداد بالنفس. لذلك كانت تقليدية البارودي، القائمة على النماذج الأفضل من الشعر القديم، منسجمة ومقبولة. إن الكتّاب الذين يخفقون في تقدير مدى إنجازات البارودي(٩٥)، لا يدركون محدودية وضعه في زمنه، ولا أهمية شعره بوصفه حلقة حيوية في سلسلة التطور الشعري الحديث.

وهكذا أرسى شعر البارودي حجر الزاوية لبنيان الكلاسيكية المحدثة في الشعر العربي الحديث. وتتميز هذه المدرسة الشعرية برصانة الأسلوب وقوته، وبالقافية الجزلة الرنانة، وباللغة المنتقاة بعناية، والمعنى الواضح، وبمباشرة التناول ـ وفوق كل شيء بالاهتمام الكبير بالشكل والموسيقى ـ وهو شكل كان قد توطد وبلغ الكمال في العصور الكلاسيكية وشكلت فيه الموسيقى عنصراً حيوياً. وقد كانت هذه المدرسة التي أصبح شوقي في ما بعد أهم ممثليها، قد قدّر لها أن تقوم في الشعر العربي الحديث بدور لا يقف عند إحياء النموذج الأكمل في الفترة الكلاسيكية، وهو الدور الذي قامت به بنجاح كبير في أيامها الأولى المتفجرة بالقوة والحيوية، بل قامت بعد ذلك تبرعاً بدور الرقيب على الشعر، واستمرت في ذلك مدة طويلة، حتى بعد أن حققت هدفها الأصلي في إحياء الشعر وإنقاذه من تهافت شعر القرن التاسع عشر. وقد اتخذت هذه المدرسة منذ البداية موقفاً مترفعاً بسبب ارتباطها بالشعر القديم الذي أعيد إحياؤه، والذي ما زال حتى اليوم موضع احترام وتقديس عند الكثيرين من العرب المعاصرين. وقد بقي هذا الموقف قائماً في وجه أي محاولة يبدو أنها تريد الخروج عن المثال القديم «من الكمال»، وعندما غلبته في اواسط القرن العشرين قوى الإبداع، أطلق أتباع هذه المدرسة صرخة احتجاج مدوية بقيت أصداؤها تتردد في أرجاء الوطن العربي جميعاً مدة طويلة بعد منتصف القرن.

---

(٩٥) مصطفى عبد اللطيف السحرتي، **الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث** (القاهرة: مطبعة المقطم والمقتطف، [١٩٤٨])، ص ٢١٩ ـ ٢٢١، حيث لا يدرك المؤلف أن النجاح في إنتاج قصيدة جيدة على النهج القديم كان بحد ذاته إنجازاً في ذلك الوقت.

ربما كان إسماعيل صبري (١٨٥٤ ـ ١٩٢٣)، الذي يرتبط اسمه غالباً باسم البارودي، أول شاعر مصري يظهر في شعره أثر الدراسة الغربية[٩٦]. وقد كتب أفضل شعره في القرن العشرين، في وقت كان شوقي قد قطع عليه طريق الشهرة. كان صبري شاعراً جيداً لكنه ليس بالشاعر الكبير، وقد يكون شعره أول مثال في مصر يعكس عقلية حديثة ذات إحساس مرهف بالتيارين المتصارعين: تيار الإحياء للقديم وتيار الفكر التقدمي الحديث. لكن أثر التراث القديم فيه يبدو أقوى من أثر أي ثقافة غربية. غير أنه من المهم أن نشير هنا إلى أن صبري يختلف عن البارودي في كونه لا يحمل ميسم أدب العصور الوسطى، فشعره يتميز بالرقة والموسيقية والضبابية غالباً ـ وهو يصوّر حياة الرسميين المدنيين من الطبقة الراقية في مصر في تلك الأيام، بتهذيبها وتذوقاتها وتطلعاتها ومحدوديتها. ولا شك في أنه شعر يبعث على الارتياح، لخلوه من موقف التعالي والتفاخر الواثق بالذات الذي ميز شعر البارودي، وهو موقف موروث رُزئ به الشعرالعربي الحديث في بعض أحسن نماذجه وبقي عالقاً في مواقف الشعراء إلى يومنا هذا، فلم يسلم منه حتى بعض دعاة الحداثة الشعرية والمروّجين لها[٩٧]. أما شعر صبري فكان بريئاً منه، كما تضمن هذا الشعر موقفاً تأملياً هو أيضاً من المقومات الحديثة في الشعر. وقد كشفت بعض قصائده عن أصالة وطرافة في الموضوع والتناول، كما تضمنت وحدة في الموضوع والمعنى[٩٨].

إلى جانب الموضوعات المعاصرة المألوفة من مديح ووطنية، كتب صبري في مواضيع أخرى كموضوع الله، والحب، والموت. وقد لفت الموضوعان الأخيران انتباه النقاد لأنهم وجدوا في ذلك علائم أصالة وتجديد عند هذا الشاعر[٩٩]. ويظهر في شعره نوع من الغنائية يراها مندور بداية الغنائية الحديثة في مصر[١٠٠]. ويبدو ذلك

(٩٦) حول التأثيرات الغربية المحتملة فيه، انظر: محمد صبري، **أدب وتاريخ**، ط ٢ (القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٢٧)، ص ١٣٧ و ١٤٦؛ العقاد، **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**، ص ٣٣ ـ ٣٤، وعبد الوهاب حمودة، **التجديد في الأدب المصري الحديث** (القاهرة: دار الفكر العربي، [١٩٥٠؟])، ص ٩٥.

(٩٧) للمزيد حول هذا يمكن العودة إلى دراسة المؤلفة للحداثة الشعرية المنشورة في:
The Cambridge History of Arabic Literature (1993), vol. 4.

(٩٨) انظر قصيدتي «الساعة» و«الدواة» في: إسماعيل صبري، **ديوان إسماعيل صبري**، صححه وشرحه أحمد الزين؛ جمعه حسن رفعت (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٨).

(٩٩) انظر: أنطون الجميل، **ديوان صبري**، ص ٢٠، ومحمد مندور، **إسماعيل صبري** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٦)، ص ١٤، حيث يؤكد أصالة صبري في قصائده الغزلية.

(١٠٠) مندور، المصدر نفسه، ص ٣١.

على أحسنه في قصائد الحب لديه. فقصيدته المشهورة «لواء الحسن» التي أثارت الكثير من التفسيرات، يمكن أن تعد تعبيراً فريداً عن حساسية حضرية مرهفة نادرة. ويختلف الكتّاب حول معاني هذه القصيدة الطريفة ولكن لم يكتشف أي منهم فيها حب صبري الرفيع للجمال كمطلق:

إن هـــذا الحـــســـن كـــالماء الـــذي   فـيـه لـلأنـفـس ريّ وشـفـاء[١٠١]

فالمرأة الجميلة التي يخاطبها تتسم بمثالية رفيعة لم تعرفها العربية الحديثة قبل سعيد عقل:

انـــت روحـــانـــية لا تـــدّعـــي   ان هـذا الحـسـن مـن طـين ومـاء
وانزعي عن جسمك الثوب يبنْ   لـلـمـلا تـكـويـن سـكـان الـسـمـاء
وأري الـدنـيا جـنـاحـي مـلـك   خلف تمثال مصوغ من ضياء[١٠٢]

وتشير القصيدة بأكملها إلى حساسية جديدة وإلى تبدل في المواقف الإنسانية والشعرية قد تُعزى إلى طبيعة صبري المهذبة أساساً وقد أرهفتها قراءات الشاعر في الأدب الفرنسي. يعتقد مندور أن هذه القصيدة تعبّر عن تجربة فعلية وأنها ربما كتبت عن الكاتبة اللبنانية الشهيرة مي زيادة[١٠٣]. لكن هذا التفسير يقصّر في تقدير الأبعاد الحقيقية للقصيدة ذاتها، وإدراك تعبيرها المبدع عن شوق عميق للجمال والكمال، يقترب من التشوف الميتافيزيقي[١٠٤].

وفي شعر صبري أحياناً عنصر ميتافيزيقي، رهيف الإشارة:

أتـــزوّدت مـــن ضـــيـــاء الـــبـــدور   لـــلـيال كـــثـــيـــفـــة الـــديجـــور
أمـــلأت الـعـــينين مـــن قـــبـــل أن يـــدهمـــك الـــبـــين مـــن بهـــاء ونـــور[١٠٥]

وموقفه من الموت يسترعي الاهتمام، فيبدو أنه كان يتشوق للموت من دون خوف أو قلق:

---

(١٠١) المصدر نفسه، ص ١٠٧.

(١٠٢) المصدر نفسه، ص ١٠٩.

(١٠٣) المصدر نفسه، ص ١٣.

(١٠٤) انظر: المصدر نفسه، ص ٨ ـ ١٤؛ تعليق عمر الدسوقي على هذه القصيدة التي يدعوها رخيصة ومادية، في: الدسوقي، **في الأدب الحديث**، ج ٢، ص ٣٣٩ ـ ٣٤١، وتعليق العقاد على القصيدة نفسها، وهو تعليق لا يقدم تفسيرا كافياً عنها، في: العقاد، **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**، ص ٣٥. وفي حديثه عن قصيدة أخرى يعكس مندور تفهماً عميقاً لمحبة الجمال المعنوي عند صبري، انظر: مندور، المصدر نفسه، ص ٢٩.

(١٠٥) الجميل، **ديوان صبري**، ص ١١٢.

يـــا مـــوت هـــا أنـــذا فـــخـــذ	مـــا أبـــقـــت الأيـــام مـــنـــي
بـــيـنـــي وبـــيـنـــك خـــطـــوة	إن تخـطـهـا فـرّجـت عـنـي[١٠٦]

ثم:

إن سـئـمـت الحـيـاة فـارجـع إلى الأرض تـنـم آمـنـاً مـن الأوصـابِ
تـلـك أمٌّ أحـنـى عـليك مـن الأمّ الـتـي خـلّـفـتـك لـلأتـعـابِ
لا تخـف فـالممـات ليس بـمـاحٍ	منـك إلا ما تـشـتـكي مـن عـذابِ
....	....
وحـيـاة المرء اغـتـراب فـإن مـات فـقـد عـاد سـالماً لـلـتـراب[١٠٧]

تكشف هذه الأبيات عن تشوّق وقلق غريبين عن الموقف الوضعي عند معاصره الأصغر شوقي. والواقع أن بوسع المرء أن يلمس في شعر صبري لمحات عابرة من قوة البصيرة تكشف عن روح أصيلة كبتتها في كثير من الأحيان وطأة الحياة التقليدية. أما اللغة الشعرية عند صبري فبالغة الرهافة الحضرية، وتبدو لدى المقارنة بسواها حديثة تماماً. أما الصور الشعرية عنده فتقليدية غالباً، لكنها قد تكون طريفة جديدة أحياناً:

كـأن حـبـيـبـاً فـي خـلال حـبـيـبـه	تـسـرّب أثـنـاء الـعـنـاق وذابـا[١٠٨]

والاستعارة في الابيات التالية التي تنتظم عدة أبيات وتدور حول البحر والسفن والأمواج، مثال آخر على الطرافة والجدة في شعر صبري:

أنـت يـمّ الحـسـن فـيـه ازدحمـت	سفـن الآمـال يـزجـيـهـا الـرجـاء[١٠٩]
يـقـذف الـشـوق بهـا فـي مـائـج	بـيـن لـجَّـيـن: عـنـاءٍ وشـقـاء
شـــدة تمـــضـــي وتـــأتي شـــدة	تـقـتـفـيـهـا شـدة، هـل مـن رجـاء؟

ولا شك في أن صبري في قصائده الأكثر أصالة شق الطريق باكراً أمام الشعر الحديث نحو صدق العاطفة. ففي بعض تلك القصائد غير المكرسة إلى نوع أو آخر من التجربة الخارجية، يستطيع المرء فعلاً أن يتعرّف على شخصية هذا الشاعر وأن يحبه. ففي قصيدة مثل «أخلاق الناس» يلمس المرء لدى هذا الشاعر الحضري المتزن المهذب بذوراً كامنة من الرفض الاجتماعي التي لم يتيسر لها أن تعبر عن

---

(١٠٦) المصدر نفسه، ص ١٩١.

(١٠٧) المصدر نفسه، ص ١٩٠.

(١٠٨) المصدر نفسه، ص ١١٠. انظر أيضاً: مندور، المصدر نفسه، ص ١٧ ـ ١٩، حيث يدفع عنه بحق تهمة السرقة الأدبية.

(١٠٩) الجميل، المصدر نفسه، ص ١٠٨.

نفسها كلياً تعبيراً كاملاً في ذلك الوقت المبكر.

ليس بالإمكان القول إن صبري شاعر من القرن التاسع عشر، لأن أفضل شعره قد كتب في القرن الحالي، كما سبق القول. ولكن، قبل البدء بالحديث المسهب عن شعر القرن العشرين، يجب أن نذكر هنا الناقد المصري حسين المرصفي (المتوفى عام ١٨٨٩)(١١٠). فكتابه المؤلف من جزأين عن علوم اللغة العربية والنقد الأدبي بعنوان **الوسيلة الأدبية في علوم اللغة العربية** كان أفضل كتاب من نوعه في القرن التاسع عشر. وقد بنى المرصفي أغلب آرائه النقدية على مفاهيم النقاد العرب القدامى. وهو وإن مثل لآرائه بمقتطفات من معاصره البارودي إلا أن كتابه لا يعدو أن يكون استمراراً للتراث النقدي القديم. كان المرصفي نفسه من محكَمي الأدب في أيامه، وقد فعل الكثير للدفع بالنشاط الأدبي في مصر من خلال تدريسه في «دار العلوم» (التي تأسست عام ١٨٧٢) ومن خلال منشوراته في عدد من المجلات.

لكن الكتّاب والمفكرين السوريين (واللبنانيين) المتمصرين هم الذين أدخلوا أفكاراً جديدة على الشعر في مصر. فقد كانوا يعملون هناك خلال حكم إسماعيل ومن بعده في محيط من الحرية النسبية، وقد حملوا معهم إلى موطنهم الجديد ثمار ثقافة شديدة التنوع، اغتنت كثيراً بالمفاهيم والأساليب الغربية. يرى إسماعيل أدهم أن هذه الجماعة (التي ضمت زيدان وفرح انطون ويعقوب صرّوف ومطران وغيرهم) تشكل طبقة نادرة متميزة بحد ذاتها. فقد كانت هذه الجماعة هي التي بدأت أول محاولة لبلوغ أسلوب منظم في النقد الشعري، وقد كانوا ينشرون مقالاتهم النقدية في مجلاتهم، ويشكلون مدرسة فكرية أمينة على التراث الأدبي العربي، ولكنها حريصة في الوقت نفسه على الإفادة من كل جديد في الحقول الأجنبية. وقد بحثوا في تلك المقالات مشكلات الشكل والأسلوب، وقضية الصدق والتلقائية في الأدب، إلى جانب دور الخيال والعاطفة(١١١). وعلى صفحات هذه المجلات التي كانت تصدر في سوريا ومصر(١١٢) معاً تمّ الاتصال بين الحقول الأدبية في مختلف الأقطار العربية.

هـ ـ تونس

في حقبة الثمانينيات من القرن الماضي التي شهدت بداية الحكم الأجنبي في مصر، وقع العدوان السياسي على تونس أيضاً، إذ قامت الجيوش الفرنسية عام ١٨٨١ باحتلال ذلك البلد وإقامة الحكم الفرنسي فيه. لكن محمد الفاضل بن عاشور يروي

---

(١١٠) حول حسين المرصفي، انظر: محمد مندور، **النقد والنقاد المعاصرون** (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، [د. ت.])، ص ٧ ـ ٢٤، ونجم، «الفنون الأدبية،» ص ٣١٧.

(١١١) المصدر نفسه.

(١١٢) ويشمل ذلك **المقتطف**، و**الهلال**، و**البيان**، و**الضياء**، و**الزهور**، و**المقتبس** وغيرها.

أنه قبل ذلك الاحتلال بحوالى خمسين سنة كانت الأفكار والعادات الغربية قد بدأت ترد إلى تلك البلاد، وقد جاء ذلك مع المستوطنين الأوروبيين، والفرنسيون منهم بخاصة. لكن الأدب التونسي في السنوات التي سبقت الاحتلال لا يعكس أي وعي عام بوجود حضارة غربية متفوقة، بل استمر «تقليدياً ضعيف الروح»(١١٣). كان الشعر في تونس في القسم الأكبر من القرن التاسع عشر متخلفاً، شأنه شأن الشعر في المشرق العربي قبل النهضة. فقد كان يحمل العيوب نفسها من تزويق وخواء وسطحية، ويعنى بالتراسل والتشطير والتخميس وغيرها من الألاعيب المصطنعة.

ويظهر أن بدايات النهضة الأدبية في تونس كان مبعثها أولاً تطورات ثقافية محلية. لكن محاولات التونسيين المنعزلة، على رغم أهميتها، لم تكن كافية لبلوغ نهضة حقيقية، واضطر التونسيون أخيراً للاعتماد كثيراً على الإنجازات الأدبية في الشرق العربي. لقد شهد القرن التاسع عشر في تونس حكم رئيس الوزراء خير الدين الذي كان رجلاً مستنيراً مثقفاً تقدمياً ينحدر من أصل شركسي. ففي خلال حكم دام ثماني سنوات (١٨٦٩ ـ ١٨٧٧) أسس خير الدين «المدرسة الصادقية» وأعاد تنظيم التعليم في جامع الزيتونة الذي كان لقرون طويلة قلعة العلم والثقافة في تونس. وقد أسس كذلك مكتبة كبيرة تضم كثيراً من الدوريات، إضافة إلى عدد كبير من الكتب التي كانت تطبع في المشرق العربي وأوروبا، كما شجع نشر الكتب والمجلات في المطبعة التونسية، التي تأسست قبل حكمه بخمس عشرة سنة تقريباً. وقد طبعت كثير من الكتب الأدبية والتاريخية والمجلات في هذه المطبعة. ولا بد هنا من ذكر «الجمعية الخلدونية»، التي بدأت كحركة علمانية سنة ١٨٩٦ تهدف إلى إدخال المواضيع العلمية الحديثة بالعربية إلى المنهج التعليمي، تعويضاً من نواحي الضعف في هذا المنهج في جامع الزيتونة، الذي كان اهتمامه الرئيسي منصباً على الدراسات اللغوية والدينية. نتيجة لذلك تبنى جامع الزيتونة شيئاً من روح الإصلاح والتقدم هو نفسه. وقد وجدت حركة محمد عبده في مصر حقلاً من أخصب حقولها في تونس. فقد كان كثير من المتعلمين في تونس يميلون إلى الاصلاح الديني. وقد قام محمد عبده نفسه بزيارة تونس في نهاية القرن، ويبدو أنه ترك أثراً عميقاً في نفوس صفوة المتعلمين.

تلقت هذه الحركة التقدمية في تونس دعماً آخر من النهضة الأدبية في المشرق العربي. فقد كان المتعلمون التونسيون على اتصال دائم بالحركة الأدبية الثقافية السورية ـ

---

(١١٣) محمد الفاضل بن عاشور، **الحركة الأدبية والفكرية في تونس**، ط ٢ (تونس: الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٢)، ص ٢٦. يذكّر ابن عاشور بأن الأدب الرسمي بقي بمعزل عن الأوضاع الاجتماعية والنفسية الفعلية عند الأمة، لكن هذه انعكست في بعض الزجل المكتوب بالعامية الذي كان غالباً يُغنّى.

المصرية، وكانت المجلات المشرقية مثل **المنار**، و**المقتطف**، و**الهلال**، و**الضياء**، إضافة إلى أعمال كتّاب مثل جرجي زيدان ورفيق العظم، ومحمد فريد وجدي، وروحي الخالدي، وسليمان البستاني، وأحمد فتحي زغلول، وغيرهم، مبعث وحي يثير نشاطهم ويغذي فضولهم العلمي. وكان من شأن التطورات في النثر الحديث التي حدثت في المشرق العربي، أنها بدأت تؤثر تدريجياً في أسلوب الكتّاب التونسيين، كما كان شعر الكلاسيكية المحدثة عند حافظ وشوقي الأساس في النهضة الشعرية في تونس. ويدلي ابن عاشور بملاحظة مهمة، إذ يقول إن شعر حافظ هو الذي كان أكثر شيوعاً(١١٤). وقد يكون سبب ذلك أن حافظاً كان على اتصال وثيق مع محمد عبده.

إلى جانب المؤثرات من المشرق العربي، كانت اللغة والثقافة الفرنسيتان تزدادان قوة وحضوراً مع السنين. وغدا الجيل اللاحق في تونس الذي نشأ في بدايات القرن العشرين أكثر ميلاً إلى الثقافة الغربية بفعل استتباب نظام التعليم الفرنسي. ومنذ بداية القرن العشرين كان في تونس تياران ثقافيان يسيران جنباً إلى جنب: التيار الإسلامي القديم، والتيار الفرنسي. وكان من شأن ذلك أن ظهر انشقاق في ثقافة البلد، وهو انشقاق توطد تدريجياً مع السنين ولم تعانه تونس وحدها، بل عاناه المغرب أيضاً وإلى حد كبير جداً الجزائر.

كانت الجمعية الخلدونية تسعى إلى الإصلاح ضمن إطار عربي اسلامي. وكان أعضاؤها من بين أكثر المتحمسين لمحمد عبده. ولكن في عام ١٩٠٥ تأسست جمعية «قدماء الصادقية» التي كانت تهدف إلى إنشاء علاقات أكبر مع الثقافة الغربية، وإلى إدخال تغييرات أساسية في المجتمع وفي المؤسسات العامة تقوم على المفاهيم الغربية، من دون التخلي عن الأهداف الوطنية.

كان استمرار الحركة النهضوية التي تأسست مبكراً في تونس، إلى جانب عوامل ثقافية ودينية وسياسية أخرى، قد حافظ إلى حدّ ما على التراث الأدبي العربي في البلاد. وبالرغم من العلاقة الوثيقة التي أقيمت مع الثقافة الفرنسية في وقت مبكّر من القرن، بقي عاملان اثنان ماثلين للعيان. **أولهما** هو أن أهم شعراء تونس في بدايات القرن الحالي (بما فيهم الشابّ) لم ينالوا أي ثقافة فرنسية ذات قيمة، و**ثانيهما** أن الشعر العربي في تونس في العقود الأولى من القرن العشرين باستثناء شعر الشابي، لم يبلغ قط أي مستوى راق. وباستثناءات قليلة، أهمها أبو قاسم الشابي، لم تستطع المواهب الأدبية في تونس والمغرب والجزائر وحتى في ليبيا أن تقدم الكثير للنهضة الأدبية العربية الحديثة.

(١١٤) المصدر نفسه، ص ٨٦.

كان أهم محرك للنهضة الشعرية في تونس، كما في غيرها من أقطار الشرق الأوسط، هو يقظة الشعور الوطني. كان الشعراء التونسيون في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين يحسون بدوافع القومية، وتحركهم رغبتهم بالإصلاح والتقدم إلى التعبير عنها بالشعر، وقد كان نصب أعينهم ما قام به في هذا المجال الشعراء في المشرق العربي. ولكن يبدو أنهم أول الأمر وجدوا هدفهم صعب المنال، لأسباب فنية على ما يظهر، إلى أن جاء الشيخ محمد النخلي «فبدأ ذلك لهم. . . بقصيدة تزيد على ثمانين بيتاً نشرتها له جريدة **الحاضرة** (التونسية) عام ١٣١٩هـ (١٩٠١م)[١١٥]. وقد ظهرت هذه القصيدة تحت عنوان «الشعر العصري»، وهي صفة كانت تطلق في تونس على الشعر الطليعي الذي كان يكتب في الوطن العربي. كان هذا الشعر يهتم بالإصلاح الاجتماعي والتحرر السياسي، ويتغنى بماضي العرب المجيد ويدعو إلى الحرية والتقدم.

ويبدو أن عدداً من الشعراء الآخرين في تونس قد ساروا في هذا السبيل[١١٦]، ومع تطور الوعي الاجتماعي والوطني، ارتبط الشعر بقوة بحركة التحرر والإصلاح، وهي حركة كانت بدورها ترتبط بالإسلام.

في الكتابة عن هذه الموضوعات، كان الشعراء التونسيون يحاكون قصائد معاصرة كتبها الشعراء العرب في الشرق الأوسط، أغلبها ذو طبيعة تقليدية، وبذلك كانوا يعانون جموداً في إبداعهم، خصوصاً لأن الشعر التونسي لم يمر بمرحلة انتعاش مهمة خلال القرن التاسع عشر، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لأن التعليم الحديث كان غالباً باللغة الفرنسية[١١٧]. وزاد على هذا الوضع العسير أن الاهتمام باللغة العربية وآدابها انحصر في المراكز الإسلامية. هذا كله أدى بالوضع الثقافي إلى طريق مسدود.

---

(١١٥) المصدر نفسه، ص ٩٤ ـ ٩٥.

(١١٦) شعراء من أمثال صالح السويسي. انظر: المصدر نفسه، ص ٩٥ و٢٨٤ ـ ٢٨٦. انظر أيضاً: زين العابدين السنوسي، **الأدب التونسي في القرن الرابع عشر**، ٢ ج (تونس: مطبعة العرب، ١٩٢٧ ـ ١٩٢٨)، ج ٢، ص ٢٣١ ـ ٢٥٦. وثمة شاعر آخر يستحق الالتفات إليه هو محمد خضر حسين. انظر: السنوسي، المصدر نفسه، ص ١٩٣ ـ ٢٣٠، وابن عاشور، المصدر نفسه، ص ٩٥ وكذلك ص ٢٩٠ ـ ٢٩٩ لأمثلة من نثره وشعره.

(١١٧) ابن عاشور، المصدر نفسه، ص ٩٧ ـ ٩٨ وغيرها.

الفصـل الثانـي

بواكير التطور في القرن العشرين

أولاً: تعزيز الكلاسيكية المحدثة

١ ـ أحمد شوقي (١٨٦٨ ـ ١٩٣٢)

كان بروز أحمد شوقي إلى الساحة الأدبية أعظم حدث شعري في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين. كان شوقي «شاعر جيله»[١]، «يقف عالياً فوق الآخرين»[٢]. فهو «المجلّي في حلبة الشعر العصري، والشعراء بعده متلاحقون». كان إنجازه في عصره عظيماً وحيوياً، فهو استمرار وتتويج للمدرسة الكلاسيكية المحدثة التي بدأها البارودي في مصر. وعلى يده ترسخت الطريقة الكلاسيكية كنموذج مستحدث ذي حرمة كبيرة عند أكثر العرب. لقد استطاع شوقي أن يعيد إلى الشعر العربي ما كان يحتاج إليه الشعر في تلك اللحظة أكثر من أي شيء آخر وهو جزالته الأصيلة وامتلاكه ناصية التعبير الشعري السيّال المتدفق بالحياة. إلا أنه، من الناحية الأخرى، رسّخ النموذج الكلاسيكي بقوة وثبات، بحيث غدت أي محاولة بعد ذلك نحو تغيير جذري في الشكل أو الأسلوب تصطدم بمصاعب عظيمة.

بدأ شوقي مسيرته كشاعر بلاط، فقد نشأ في المحيط الارستقراطي الغني في بلاط الخديوي، ثم تلقى ثقافته في مدرسة الحقوق حيث نشأت علاقة وثيقة بينه وبين

---

(١) مارون عبود، **الرؤوس**، ط ٢ (بيروت: دار المكشوف، ١٩٥٩)، ص ٢٩٢.

(٢) انظر تعليقاً لمصطفى لطفي المنفلوطي نشر مع تعليقات لشعراء وكتاب آخرين في نهاية كتاب: أحمد شوقي، **المختار من شعر أمير الشعراء أحمد شوقي بك**، تحرير أديب مصري (القاهرة: المكتبة العصرية، [١٩٢٤؟])، ص ١٨١. ولا شك في أنه من المفيد هنا إثبات قول مطران (ص ١٨٣) إن بإمكان المتذوق أن يرى في شوقي أذواقاً متعددة بتعدد مقامات القول. ففيه شيء «من نسيج البحتري ومن صياغة أبي تمام ومن وثبات المتنبي ومن مفاجآت الشريف الرضي ومن مسلسلات مهيار الديلمي». ويختم حديثه عن شعره بقوله إنه «شعر العبقرية والتفوق».

أستاذ العربية الشيخ محمد البسيوني، وهو نفسه شاعر. وقد اكتشف البسيوني موهبة شوقي الشعرية وقاد خطاه على طريق شعراء المديح. بعد تخرجه أمضى شوقي السنوات الأولى من حياته الشعرية في بلاط الخديوي عباس الذي أرسله بعد ذلك إلى فرنسا لدراسة القانون. وعلى الرغم من أن شوقي قد وسم شعر المديح بميسمه الخاص، إلا أن استمراره في هذا الفن من الشعر الموروث وتأكيده له، بما فيه من لهجة عالية وتفخيم وإصرار على بعض المواضيع الجاهزة وعلى الوصف الخارجي للأشياء من دون تجربة الشاعر الخاصة، رسخ نموذج المديح التقليدي في الشعر. ولذا فإن ما كسبه الشعر من وقت على يدي شوقي، الذي استطاع بموهبته الفذة أن يختصر الزمن على الشعر فيجدده ويعيد إليه نضارته الأولى وعافيته وقوة نسجه ونقاء لغته دفعة واحدة، خسره هذا الشعر في محاولته التخلص في ما بعد من القالب التقليدي الذي أصبح يتنافى مع الحساسية الشعرية الجديدة في الثلاثينيات وما بعد.

ولعل انغماس شوقي في بداية حياته الأدبية في هذا النوع من الشعر لم يقتصر على أنه قدّم أمثلة جديدة لشعر المديح بأسماء وعلاقات معاصرة، بل قد يكون هذا شجع مصنِّفي دواوين الشعر القديم على أن يدرجوا في مصنفاتهم ما شاءوا من قصائد المديح القديمة. فكأن شوقي قد أعطى مشروعية لهذا النوع من الشعر وأكد مواصفاته الخاصة على العرب الحديثين. وهذا، مع الأسف، أثقل كاهل الشعر الحديث وأخَّر تطور عنصري الموقف واللهجة فيه. إن الدارس للشعر العربي الحديث لا بد من أن يعرف أن «المديح» كفن من فنون الشعر العربي قد غيّر اتجاهه بعد ذلك، من مدح الأفراد العظماء إلى مدح الأمة والقادة الوطنيين والشهداء والأبطال. غير أن عناصر التفخيم والتفاخر والرنين واللهجة البطولية العالية، واعتماد هذا الشعر على الألفاظ والعبارات الجاهزة، وانفصاله عن تجربة الشاعر الشخصية، كل هذه المواصفات تلكأت في شعرنا ولصقت بهذا النوع من الشعر حتى اليوم.

لكن شهرة شوقي الدائمة تقوم على القصائد التي كتبها في آخر طورين من مسيرته الشعرية. كان الطور الأول هو طور منفاه في إسبانيا، حيث كتب أحسن قصائده في الحنين إلى الوطن[٣]؛ أما الطور الثاني فقد بدأ من عودته إلى مصر حتى وفاته، وفيه تحرر نهائياً من علاقاته بالبلاط وأصبح شعره صدى الأحداث الكبيرة التي كانت تجري في الوطن العربي. ثم في السنوات الأخيرة من حياته، جرب شوقي

(٣) نفتْه السلطات البريطانية في مصر عند اندلاع الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ بسبب علاقته مع الخديوي عباس المخلوع الذي كان يرعاه، وأقام في إسبانيا حتى نهاية الحرب.

الشعر التمثيلي كذلك. وقد بلغ شعره في العشرينيات شهرة واسعة ومنزلة كبيرة في الوطن العربي جميعه، مما أدى إلى تكريمه عام ١٩٢٧ وتتويجه «أمير الشعراء» في احتفال رسمي كبير في القاهرة ساهمت فيه وفود كثيرة من الأقطار العربية المختلفة.

لقد رسّخ شوقي حركة النهضة الشعرية ووثّق الصلة بين الشعر العربي الحديث وجذوره القديمة. كان ما قام به البارودي وآخرون في مصر والوطن العربي من تحرير الشعر العربي من التكلف والسطحية التي وسمت شعر عصر الانحطاط، ومن ثم ربطه بجذوره القديمة، عملية بلغت الاكتمال على يدي شوقي بعدهم بجيل واحد. لقد بنى شوقي على الأسس التي وضعها سابقوه في هذا المضمار، فأعاد للشعر العربي ما فقده من توهج وحيوية هما أهم صفات الشعر القديم. يحدثنا معاصر شوقي إسماعيل مظهر وهو يومذاك ناقد شاب يتمتع بحدس وحساسية حديثة فيقول عن شوقي بحق إن من النادر أن «يظهر شاعر كشوقي يتلقى بقايا الشعر العربي... فيحيي منه الموات... فمجد شوقي إذاً يكوّنه عنصران لا ينفصلان: عبقرية غير منكورة، وحظ باسم أبقى عليه القدر طوال قرون ليجعله من نصيب مصر وشاعرها العظيم»[٤].

إن أحد أسباب الخلاف حول شعر شوقي وحول الشعر القديم بشكل عام يكمن في محاولة النقاد من أصحاب الثقافة الغربية أن يطبقوا المقاييس الغربية في النقد على هذا الشعر، وإذ يسرعون إلى مقارنته بالأدب الغربي، يبرهنون على إخفاقه. لكن المرء لا يستطيع الحكم على الشعر بهذا الشكل. فالشعر تعبير فني عن تجربة الشعب العاطفية والروحية، وتكمن أهم فضائله في قدرته على التعبير عنها ونقلها إلى القارئ. لذا فإن محاولة تغيير طرائقه ومواقفه لا تتم بالتطبيق المباشر لمقاييس مستوردة، بل بتغير داخلي في الحساسية. ففي الطور الأول من مسيرة شوقي الشعرية لم تكن الحساسية الشعرية في الوطن العربي قد تغيرت كثيراً، ولكنها من بعد، إذ بدأت آثار التغير تظهر بالتدريج فيها، كان من المتعذر على شوقي في ذلك الوقت المتأخر من حياته الأدبية أن يستوعب تماماً تلك الروح الجديدة ويتمثلها[٥].

---

(٤) **أبولو** (كانون الأول/ديسمبر ١٩٣٢)، ص ٤١٩. لمعلومات عن حياته، انظر: شوقي ضيف، **شوقي، شاعر العصر الحديث**، مكتبة الدراسات الأدبية؛ ٣ (مصر: دار المعارف، ١٩٥٠)؛ حسين شوقي، **أبي شوقي** (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٧)؛ نجيب الكيلاني، **شوقي في ركب الخالدين** (القاهرة: الشركة العربية للطباعة والنشر، ١٩٦٣)، وأحمد محفوظ، **حياة شوقي** (القاهرة: مطبعة مصر، [؟ ـ ١٩])، وغيرها.

(٥) انتقد كثير من النقاد شوقي «لإخفاقه» في إدخال تغييرات أكبر على الشعر. من هؤلاء شوقي ضيف الذي تحدث عن وعي شوقي بالحاجة إلى التغيير والتجديد، وهو وعي انعكس في مقدمته لديوانه المنشور عام ١٨٩٨. غير أن شوقي ضيف يتجاهل العقبات الكثيرة التي تقف بين وعي الشاعر لضرورة =

تعرض شوقي، وبخاصة في حقبة العشرينيات، إلى هجوم شديد من نقاد شبان كانوا قد نالوا حظاً متراوحاً من الثقافة الغربية، وأهمهم طه حسين والعقاد. وكان الأخير أشد ناقديه قسوة ومرارة، وقد حاول أن ينكر عليه أي فضل. كانت أقوى حجج العقاد ضد شوقي أنه تقليدي يكتب شعر المناسبات وقصائد المعارضة، ويمدح الخديوي جرياً على الطريقة التقليدية لدى الشعراء القدامى(٦). وكان يصرّ على أن وصف الأشياء عند شوقي وصف سطحي يخلو من القيمة الجمالية: فهو لا يحس بجوهرها الحقيقي وعلاقاتها بالحياة، بل يلجأ إلى التشبيهات التي تصف مظهرها الخارجي، لا أثرها في الأحاسيس(٧). وكان طه حسين يتهم شوقي بأنه لم يتطور كثيراً مع الزمن، وأنه وجل في وجه النقد ولا يجرؤ على إدخال التغيير في شعره، وأنه يفتقر إلى الثقافة ويلجأ إلى قصائد المعارضة(٨). ولكن على الرغم من أمثال هذا النقد، كانت سمعة شوقي في مصر والوطن العربي في تصاعد مستمر، لأنها تقوم

= التجديد وقدرته على القيام بإحداث تغييرات جذرية في ذلك الوقت المبكر من تطور الفن الشعري في العصر الحديث. انظر: ضيف، المصدر نفسه، ص ٩٧ ـ ١٠٠. ومن هؤلاء النقاد أيضاً محمد مندور الذي يلوم شوقي بعبارات لا ينقصها الوضوح فيقول إنه، أي شوقي، رغم إقامته في فرنسا في نهاية القرن التاسع عشر، يوم كانت فرنسا تجيش بالمعارك الأدبية والمدارس المختلفة كالرومانسية والرمزية والبرناسية والواقعية، لم يستطع أن يتفاعل مع أي من هذه المفاهيم ليخرج علينا بفلسفة شعرية جديدة يجمع فيها بين هذه المفاهيم وثقافته العربية الواسعة. ويؤكد مندور أن شوقي كان قميناً لو فعل هذا بأن يكتب شعراً عالمياً يجمع بين المحتوى الجديد والبنيان الشعري الرائع. انظر: محمد مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ٣ ج (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٥ ـ ١٩٥٨)، ج ١، ص ١ ـ ٣. إن هذا يبدو غريباً من ناقد رصين كمندور الذي كان يجب أن يدرك أنه لا شوقي وقتئذٍ ولا أدوات الشعر العربي كانت قادرة على استيعاب المفاهيم المعقدة للشعر الفرنسي في نهاية القرن التاسع عشر. ويدرج أنطون غطاس كرم تعليقاً مماثلاً. انظر: أنطون غطاس كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» في: جبرائيل جبور، محرر، **كتاب العيد**، منشورات العيد المئوي، الجامعة الأميركية في بيروت (بيروت: الجامعة الأميركية في بيروت، ١٩٦٧)، ص ٢٣٢ و٢٤٠.

(٦) حول دفاعه عن تقليدية شوقي وتمشيها مع مقاييس العصر التي لم تتغير كثيراً، انظر: محمود حامد شوكت، **المسرحية في شعر شوقي** ([القاهرة]: دار الفكر العربي، ١٩٤٧)، ص ٣١ ـ ٣٢.

(٧) انظر: عباس محمود العقاد: **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي** (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٣٧)، ص ١٦٨ ـ ١٧٠، و**ساعات بين الكتب**، ٢ ج في ١ مج، ط ٣ (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٠)، ص ١١٧ ـ ١١٩. وللمزيد من نقد العقاد لشوقي، انظر: عباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازني، **الديوان: كتاب في النقد والأدب**، ٢ ج (القاهرة: مكتبة السعادة، ١٩٢١)، الفصلان بعنوان: «شوقي في الميزان،» ج ١، ص ٣ ـ ٤٥ وج ٢، ص ٣٣ ـ ٧٨. وفي هذا الديوان كتب المازني عن مؤلفين غير شوقي.

(٨) انظر: طه حسين، **حافظ وشوقي** (القاهرة: مطبعة الاعتماد، ١٩٣٣)، ص ١١٥ ـ ١٢٧، ١٩١ ـ ١٩٦ و٢٠٠ ـ ٢٠٦.

على تقدير فعلي لشعره. ولا شك في أن مشاعر التكريم التي كان يحملها الوطن العربي لشوقي أثناء حياته قد استمرت بعد وفاته كذلك[٩]. فحتى يومنا هذا نجد شعر شوقي يغنى ويحفظ عن ظهر قلب ويستشهد به الناس عفواً وسليقة في الوطن العربي أجمع. لا شك في أن شوقي رغم أي قصور نراه نحن اليوم في شعره، قد اتخذ مكانته بين أهم الشعراء في التراث الشعري العربي جميعه.

إن مثل هذه المنزلة التي يمنحها شعب كامل بشكل غريزي إلى شاعر ما، لا يمكن أن تكون نتيجة لسمعة الشاعر ومكانته فقط، ويجب على من يدرس تاريخ الشعر في تلك الفترة أن يتوقف ليفحص ظاهرة صعود نجم شوقي واستمرار شعبيته. قد يكمن السرّ في استمرار شهرته في الأمور الآتية: أولاً، كان شوقي، قبل كل شيء، بارع الصنعة، وهي صفة اعترف بها حتى العقاد[١٠]. فهو يشبه أفضل الشعراء القدامى في سيطرته الفائقة على الموجات العاطفية التي تنتظم القصيدة الكلاسيكية الجيدة. ان القصيدة القديمة ذات الشطرين والقافية الواحدة غالباً ما تفتقر إلى وحدة عضوية، ومن السهل أن تنتهي إلى رتابة كئيبة إذا لم يسعفها هذا التماوج العاطفي الذي يركز كثافة كبيرة من العاطفة أو المعنى في أبيات متقاربة، ثم، قبل أن تصل القصيدة إلى مرحلة السقوط في رتابة الإيقاع، يورد الشاعر الجيد بمحض غريزته بيتاً من الشعر مثقلاً بالمعنى (هو عادة ملاحظة حكيمة، أو خلاصة حماسية، درامية غالباً) أو بيتاً محملاً بشحنة كثيفة من العواطف. وإذ تستطيع القصيدة الحديثة، بشكلها الأكثر حرية، أن تشحن أبياتها بالتوتر الذي ينمو شيئاً فشيئاً إلى أن يؤدي إلى الذروة النهائية، نجد القصيدة القديمة الجيدة تنطوي على دفقات أو موجات عاطفية تتراوح بقوة متفاوتة خلال القصيدة. وهذه الصفة الأخيرة ظاهرة طبيعية في الشكل القديم، حيث يشكل البيت وحدة كاملة ولا تشكل القصيدة بالضرورة وحدة عضوية تتطور بالتدريج نحو ذروة نهائية[١١].

---

(٩) انظر مثلاً: إسعاف النشاشيبي، «العربية وشاعرها الأكبر،» (خطاب ألقي في الاحتفال بتكريم شوقي عام ١٩٢٧، ونشر على شكل كراس في القاهرة عام ١٩٢٨)، وبخاصة ص ٢٢ ـ ٣١. انظر أيضاً العدد الخاص الذي صدر بعد موت شوقي من مجلة: **أبولو** (كانون الأول/ديسمبر ١٩٣٢)؛ مصر، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، **مهرجان أحمد شوقي**، مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية؛ ١٥ (القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٠)، والسودان، رابطة الأدباء، **مهرجان شوقي وحافظ** (الخرطوم: مطبعة مصر، ١٩٥٨).

(١٠) العقاد، **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**، ص ١٧١.

(١١) على رغم أن المميزات الخاصة للشكل التقليدي في الشعر العربي (نظام الشطرين والقافية الواحدة)، قد بحثها كتّاب أمثال: إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ط ٣ (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٥)؛ محمد شكري عياد، **موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية** (القاهرة: دار المعرفة، ١٩٦٨)؛ =

إن النقد الذي يوجهه النقاد المعاصرون إلى الشكل القديم بأنه رتيب يتهاوى عندما يتذكر المرء أن الفن له وسائله الخاصة للتخلص من المزالق التي تعترضه، وأن لكل شكل مثالبه الكامنة التي تتبدى عندما يكون الشاعر ضعيفاً. أما عندما ينظم الشاعر الموهوب قصيدة، فإنه يعرف كيف يتجنب مزالق الشكل ومناعة الوزن ورتابة الإيقاع. فالشعر القديم، في أمثلته الجيدة، ليس رتيباً، وكذلك فإن شعر شوقي ليس بالرتيب. إن شعره في الواقع مثير غالباً، حتى من ناحية الإيقاع. فموسيقاه غنية[١٢] منسابة، تصل ذروة الجلال أحياناً، وتذكر كثيراً بموسيقى أفضل الشعر القديم التي ترتفع على تيار عاطفي، وتشتبك بقوة مع المعنى في تضاعيف الأبيات. إنها ليست موسيقى قافية وإيقاع وحسب، كما هي الحال في الشعر الرديء.

والسبب الثاني في استمرار شعبية شوقي هو أنه استطاع أن يلمس في شعره الروح العربية في أقوى تجلياتها. فهو ليس محض مقلد للشعراء القدامى، بل كثيراً ما يكون شديد القرب من روحهم في إيقاعاته وقوة الاندفاع العاطفي في شعره. إن في شعره مزيجاً مما بقي حياً في نفوس معاصريه من الروح العربية القديمة، ومن الفضول الفكري والتطلع الروحي لدى العرب في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين. وشعره يعكس إلى جانب كل هذا حماسة إسلامية وتلك العاطفة والحكمة اللتين تتميز بهما الأمة العربية.

لعل أهم صفتين في شعره تمثلان الروح العربية الموروثة هما الفخامة والحنين[١٣]. لم يكن شوقي شاعر مزاج وكآبة أو صراع داخلي، بل كان شاعر ثبات

= نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر** (بيروت: دار الآداب، ١٩٦٢)، وبخاصة ص ١٩٩ ـ ٢٢٧ وغيرها، فإن أثر هذا الشكل الخاص في محتوى القصيدة القديمة لم ينل دراسة مفصلة. للتوسع في دراسة هذا الشكل انظر الفصل السابع من هذا الكتاب. انظر أيضاً: سلمى الخضراء الجيوسي، «مناعة الشكل في القصيدة العربية،» في: شتيفان شبيرل، **القصيدة العربية وتأثيرها في اللغات الأخرى** (لايدن: بريل، ١٩٩٦).

(١٢) انظر المناقشة المهمة حول الموسيقى في شعر شوقي، في: ضيف، **شوقي، شاعر العصر الحديث**، ص ٤٧ وما بعدها.

(١٣) في كتاب: أحمد شوقي، **الشوقيات**، تقديم محمد حسين هيكل، ٢ ج (القاهرة: دار الكتب، ١٩٦١)، ج ١، ص م، يتحدث المحرر عن امتلاك شوقي لغة عاطفية مؤثرة في العرب. لكن غالي شكري في مقالة عن العقاد يقول إن شوقي يفتقر غالباً إلى حرارة الشعور وعمق العاطفة، وبخاصة في قصائد المناسبات. يبحث شكري هنا عن التجربة الشخصية العاطفية، مهملاً المخزون العظيم من العواطف العامة التي يطفح بها شعر المناسبات عند شوقي، وبذلك يخفق في إدراك أهم الأسرار في شعبية شوقي، ولا يرى فيه غير أستاذ بارع في الصناعة على النمط القديم. انظر: غالي شكري، «معالم الثورة الأولى عند العقاد،» **دراسات عربية** (بيروت)، السنة ٣، العدد ٢ (كانون الأول/ديسمبر ١٩٦٦)، ص ٦١ و٨٤.

ورضى، وهذه سمات فكرية عربية إسلامية شديدة المعافاة. كانت قبضته وهيمنته على الحياة قوية راسخة. وكانت رؤياه شاسعة لا تخلو من زهو واحتفال بأبهة الحياة وجلالها. وكانت السمة السائدة في شعره تتمثل في هذا الموقف الأمين الذي كان يقفه باستمرار تجاه كل هجوم على تكامل عالمه وتماسكه. كان عالمه واسعاً عريضاً وكان شوقي يفهمه بكل حواسه وبكامل فكره، فيتحمس من كل قلبه للحدث الكبير والمناسبة العامة المهمة والقضايا الوطنية وكل ما يتعلق بالعالمين العربي والإسلامي وبكل ما يجري في الشرق جميعه. كان جزءاً لا يتجزأ من جبهة عامة قوية، وعاش حياته بين مشاهير الرجال وتحت الأضواء العامة(١٤)، ولما كان قبل كل شيء شاعر تمجيد واحتفال كان دوماً على استعداد لأن يقلب الفاجعة نفسها إلى مناسبة للمديح والتذكار(١٥).

كان شوقي، كأغلب سكان المدن في زمنه، يعيش تحت أنظار الناس، ولذا فقد كان قسم كبير من حياته منفصلاً عن بعض أنواع التجارب العاطفية(١٦). كان يعيش

---

(١٤) انظر: كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» ص ٢٣٩. انظر أيضاً: إحسان عباس، «الصورة في شعر شوقي،» في: السودان، رابطة الأدباء، **مهرجان شوقي وحافظ**، ص ٩ ـ ١٦، حيث يربط بين الصورة عند شوقي التي يغلب أن تربط نقيضين وموقفه الاجتماعي والعام الذي يعتقد عباس أنه كان يميل نحو التسوية. ورغم أن هذا الرأي لا يخلو من صواب فإنه يتخطى حقيقة مهمة هي أن الجمع بين الصور المتناقضة صفة أساس في الشعر العربي القديم. انظر ما يقوله لطفي عبد البديع عن الموضوع، في: لطفي عبد البديع، «التكامل في القصيدة العربية،» في: عبد الرحمن بدوي، محرر، **إلى طه حسين** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٢)، بخاصة ص ١٧٣ حيث يقتبس من أقوال الجرجاني.

(١٥) مثال على ذلك قصيدته «نكبة دمشق» في: شوقي، المصدر نفسه، ج ٢، ص ٨٨ ـ ٩١.

(١٦) كان هذا في قلب العرف الكلاسيكي الجديد أو الكلاسيكية المحدثة، حيث تختفي إلى حد كبير تفاعلات التجربة الشخصية العاطفية وتتضاءل القدرة لدى الشاعر على التعبير عنها شعرياً. فحيث تتوهج الموهبة الشعرية عند شوقي، شأن كبار الشعراء الكلاسيكيي الاتجاه، إذ تسنح للشاعر مناسبة عامة مهمة، ويتدفق التعبير البليغ عنها متوتراً بالعاطفة والحماسة والاختلاجات النفسية الفنية ـ كما نرى جيداً في قصيدة شوقي «نكبة دمشق» ـ تفتر هذه العاطفة عندما يواجه الشاعر تجربة ذاتية، فكأن يداً من حديد تمسك بيده وتعيقها عن الحركة. لقد كتب شوقي القصيدة المبتسرة التالية «يا لَيلة!» عقب تجربة من أعنف التجارب التي قد تمر بالإنسان، وهي تجربة قادرة على أن تخلع أوتار القلب. وكانت ولادة ابنته أمينة ووفاة والده في ساعة واحدة، فقال في ذلك:

يا ليلةً سمّيتها ليلتي ... لأنها بالناس ما مرّت
أذكُزها والموتُ في ذكرها ... على سبيل البثّ والعبْرة
لِيعلم الغافلُ ما آمنه ... ما يومُهُ مُنتهى العِيشة
نبّهني المقدوز في جُنْحها ... وكنتُ بين النّوم واليقظة
الموتُ عجْلانٌ إلى والدي ... والوضْعُ مستعصٍ على زوجتي
هذا فتى يُبكى على مثله ... وهذه في أوّل النّشْأة

=

الجزء الأكبر من يومه في مجتمع الرجال، منسجماً كل الانسجام مع القيم الاجتماعية التي سادت عصره، شديد الإحساس بمحيطه الاجتماعي. فلو تأملنا غزله مثلاً وجدنا أن أغلبه لم يكن يعبر عن تجربة داخلية حقيقية[١٧]. ويبدو أن النساء لم يكن لهن دور كبير مباشر في حياته، ولم يشغلن موضوعاً رئيسياً في شعره. وكان هذا يتماشى تماماً مع تقاليد زمنه، فالعرب كانوا قد خرجوا لتوهم من عصر الحريم، حيث كانت المرأة تعيش ضمن حدود مقرّرة لا تؤهلها لأن تكون موضوعاً رومانسياً في الشعر. وكان الأدباء أمثال شوقي حريصين على الحفاظ على مكانتهم الاجتماعية لا يبتذلونها عادة، وكان الأدب استعراضياً لا تعبيراً عن حياة الإنسان الداخلية. ولكن خلف هذه الواجهة الرصينة من الاستقرار الاجتماعي والتصالح مع قيم المجتمع وقتئذٍ، كانت لدى شوقي روح متشوفة، وحنين رومانسي إلى المرأة والحب بقي كامناً في الروح العربية، وكم تردد صداه خلال الشعر القديم. وقد وجد شوقي في الشعر التمثيلي الحرية للتعبير عن مشاعره الخاصة، التي كانت ملأى بالحنين الرومانسي، وهو حنين ميّز الأمة العربية التي تشرّب شوقي ثقافتها وروحها وعبّر عنهما. فكانت أفضل قصائده في الحب هي التي وردت في مسرحياته مثل «مجنون ليلى» و«مصرع

= وتلك في مصْر على حالها — وذاك رهْن الموْتِ والغربة
والقلبُ ما بينهما حائرٌ — من بلدةٍ أسْري إلى بلدة
حتى بدا الصبحُ فولّ أبي — وأقبلتْ بعد الغناءِ ابنتي
فقلتُ أحكامُك حزْنا لها — يا مُخرجَ الحيّ من الميت!»

الموت في هذه الأبيات العشرة لا يزيد عن أن يكون عبرة، والتجربة لا تولّد إلا الحكمة النهائية المكررة، وتُختصر تجربة الحياة والموت والفناء والميلاد بأقصر الطرق وبهذا الأسلوب الوضعي التقريري. وبإمكان القارئ أن يتخيل كيف كان أبو شبكة الرومانسي كفيلاً بأن يحوّل هذه التجربة الهائلة إلى شعر عظيم خالد. لست أظن أن بالإمكان إعطاء مثال أفضل من هذا على الرؤيا الكلاسيكية للعالم، عن غربة الشاعر الكلاسيكي الجديد عن نفسه وقدرته على كبح تيار الشعر الذاتي وتحويله إلى مجرى صغير رائق بلا أمواج ولا تفاعلات. فأين من هذه الكلمات المسطحة والتعابير الجاهزة والحكمة المرتبة المعروفة، أين منها تلك الطبقة العالية من العاطفة والإحساس العميق بالمأساة وذلك الغضب المتوتر والحماس المتوهج للبطولة والكرامة الذي نراه في قصيدته «نكبة دمشق» وهي قصيدة تتحدث عن تجربة عامة مشتركة لا علاقة لها بذات الشاعر وخصوصياته.

حول وصف حياة شوقي اليومية وانشغاله بعالم الرجال، انظر: **أپولو** (كانون الأول/ديسمبر ١٩٣٢)، ص ٣١٧. وحول وصف حياة حافظ، انظر: سامي الدهان، **شاعر الشعب**، اقرأ؛ ١٢٠ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٣)، ص ٤١ ـ ٤٤.

(١٧) انظر مثلاً «باب النسيب» في: شوقي، المصدر نفسه، ج ٢، بعض هذه القصائد لا يزال مشهوراً مثل «خدعوها»، «مضناك جفاه مرقده»، «علموه كيف يجفو فجفا»، «مرقص»، وقصيدته الجميلة «زحلة».

كليوباترا»[١٨] حيث استطاع على لسان أبطاله أن يسكب شعراً مليئاً بالعواطف المشبوبة والحنين إلى صورة الأنثى.

لكن الحنين في شعر شوقي لا يقتصر على المرأة والحب فحسب. إن في شعره حنيناً كبيراً إلى الماضي البعيد، إلى كل شيء محبوب بعيد المنال: لحضارة مصر القديمة، لعظمة الأتراك، لقوة الخلافة، لطموحات العرب، لروح التحرر في الإسلام، لأمجاد الشرق. وعلى المستوى الشخصي، للشباب والحياة ومباهجها[١٩]. هذا الحنين هو أحد مفاتيح شعره وهو ما يجعل ذلك الشعر تعبيراً عظيماً عن خاصية من أشد الصفات ديمومة في الروح العربية عبر القرون. يقارن مارون عبود شعر شوقي بشعر حافظ في هذا المجال، أي مجال الحنين، ويثبت تفوقه.

لكن شوقي كتب الكثير من شعر المناسبات. ويمكننا الحكم على الكثير من هذا الشعر بأنه يقع في باب النظم، لا الشعر الراقي. وقد قام شوقي نفسه بحذف الكثير من قصائد المناسبات من دواوينه[٢٠]. لكن **الشوقيات** في مجملها كانت إحدى أهم الأسس التي بُني عليها الشعر العربي الحديث في الربع الأول من القرن العشرين. وفي بداية حقبة العشرينيات كان شوقي قد أوصل شعر الكلاسيكية المحدثة إلى ذروته القصوى، ثم بدأت سريعاً بعد ذلك الحركة المعاكسة له في مصر.

٢ ـ حافظ إبراهيم (١٨٧١ ـ ١٩٣٢)

كان معاصر شوقي الشهير حافظ إبراهيم، يشاركه شهرته في الوطن العربي. ورغم أنه كان يعرف شيئاً من الفرنسية إلا أنه بقي وثيق الاتصال بالتراث القديم، من دون أن يفقد ميزاته الفنية الخاصة وشخصيته الشعرية. لكن النقاد لم يلتفتوا كثيراً إلى الصفات الفنية التي اختص بها بل ركزوا بدل ذلك على تجديدات الشاعر في الموضوع[٢١]. وقد كانت أغلب مواضيع شعره ترتبط بالأحداث والمناسبات العامة،

---

(١٨) انظر مقطوعاته الغنائية «سجى الليل»، «ليلى، مناد دعا ليلى!» و«جبل التوباد»، في: أحمد شوقي، **مجنون ليلى** (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٢٦). انظر أيضاً: «أنا أنطونيو وأنطونيو أنا،» في: أحمد شوقي، **مصرع كليوباترا** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٢٧ ـ ١٩٢٨).

(١٩) انظر: مارون عبود، **دمقس وأرجوان: تعليقات على هامش الشعر المعاصر**، ط ٣ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٦)، ص ٩٢ ـ ٩٣ و٩٥.

(٢٠) قام محمد صبري ببحث خاص فوجد ١٣٠ قصيدة لم يدرجها شوقي في **الديوان**. انظر: محمد صبري، **الشوقيات المجهولة** (تشمل آثار شوقي التي لم يسبق كشفها أو نشرها، دراسات وأضواء جديدة على حياة الشاعر وعصره وأدبه من سنة ١٨٨٨ ـ ١٩١٢)، ٢ ج في ٢ مج (القاهرة: مطبعة دار الكتب، ١٩٦١). لكن أغلب هذه القصائد غير محقق، وأغلبها دون المستوى المعروف عن شعر شوقي.

(٢١) انظر مثلاً: الدهان، **شاعر الشعب**، ص ٧٩ ـ ١٠٢ حيث يعدد موضوعاته؛ روفائيل مسيحة، =

وتكشف عن اهتمام عميق بمشكلات الفقر في بلاده. والواقع أن حافظ كان شديد الإيمان بوظيفة الشاعر الاجتماعية والوطنية[٢٢]. كان مفهوم الالتزام لديه يختلف عن المفهوم الحديث، لكنه كان يشعر أن من واجبه المشاركة في جميع الفعاليات الاجتماعية والعامة، والكتابة عن جميع الأحداث الكبيرة في العالم[٢٣]. وقد كانت صداقته مع زعماء الإصلاح في مصر (مثل محمد عبده، ومصطفى كامل، وسعد زغلول، وقاسم أمين) مما زاد في اندفاعه نحو ذلك الاهتمام الذي كان قد أصبح زيّاً في عصره. وقد استطاع حافظ أن ينال في مواضيعه الشعبية وشعره الاجتماعي شهرة أكبر من شهرة شوقي الأرستقراطي. غير أن شعره الاجتماعي هذا، الذي كان السبب الأول في شهرته، كان ساذجاً وسطحياً إلى حد غير قليل. ولعله لهذا السبب أن أنطون كرم يخلص إلى القول إن حافظ لم ينتج سوى نوع من الشعر غنائي، جماهيري، سطحي، خطابي، قوته أنه يستدعي استجابة عاطفية شعبية[٢٤]. ولعله كان ينظر فقط إلى أشهر قصائده المتداولة، ولذا فهو لا يجد في شعر حافظ أكثر من قيمة تاريخية. غير أن هذا حكم متسرع لأن حافظاً كان يمتلك صفات شعرية خاصة به، خارجة عن نطاق «الموضوع» الشعري ولا تزال ذات قيمة لدارس الفن الشعري كفن.

إن في شعر حافظ سلاسة في الأسلوب، وبساطة ومباشرة في المقاربة، وانسياباً في العاطفة تجعل شعره يستهوي القارئ والسامع مباشرة. لم يكن يمتلك جيشان العاطفة أو فخامة الأسلوب اللذين امتلكهما شوقي، ولكن كانت له تلك الطريقة

= **حافظ إبراهيم: الشاعر السياسي** (القاهرة: مطبعة الاعتماد، ١٩٤٧)، حيث يلخص موضوعات شعره؛ محمد كامل جمعة، **حافظ إبراهيم، ما له وما عليه** (القاهرة: مكتبة القاهرة الحديثة، ١٩٥٩)، ص ٩٣ ـ ٣١٦، حيث إن جمعة في تقويمه لتجديد الشاعر يؤكد فقط تجديداته في الموضوع (بخاصة ص ٣٠٥ ـ ٣١٣)؛ أ. ج. آربري في تقويمه شعر حافظ يعالج محتوى قصائد الشاعر، مؤكداً استجابة الشعراء المسلمين للوضع المهين لشعوبهم وما قالوه في تذكر مجدهم الغابر، وبوصفهم معبرين عن التحرر المقبل. انظر: A. J. Arberry, *Aspects of Islamic Civilization, as Depicted in the Original Texts* (London: G. Allen and Unwin, [1964]), p. 359.

(٢٢) انظر مقتطفاً من ذلك في: جمعة، المصدر نفسه، ص ١٧٣. انظر أيضاً تعليق: عبد الحميد سند الجندي، **حافظ إبراهيم، شاعر النيل**، مكتبة الدراسات الأدبية؛ ١٣ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٩)، ص ١٠٣ و١٠٥.

(٢٣) مثل قصيدته عن الهزة الأرضية في مسينا عام ١٩٠٨ ومرثية تولستوي عام ١٩١٠. انظر: محمد حافظ إبراهيم، **ديوان حافظ إبراهيم**، ضبطه وصححه وشرحه ورتبه أحمد الزين وابراهيم الأبياري، ٢ ج في ٢ مج، ط ٢ (القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٣٩)، ج ١، ص ٢١٥ ـ ٢٢٠ وج ٢، ص ١٦٤ ـ ١٦٧.

(٢٤) كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» ص ٢٤٥.

الطبيعية البسيطة التي تناسب شاعر الشعب كثيراً[٢٥]. وربما كان أعظم صفاته تلك القدرة العجيبة، عندما ينفعل بعمق، أن يستعمل لغة شديدة الحيوية، تكمن قوتها في استخدامه الكثير للأفعال. وخير ما يمثل ذلك قصيدته عن عاصفة شهدها في البحر:

عاصف يرتمي وبحر يغير أنا بالله منهما مستجير
وكأن الأمواج - وهي توالى محنقات - أشجان نفس تثور
أزبدت ثم جرجرت، ثم ثارت ثم فارت كما تفور القدور
ثم أوفت مثل الجبال على الفُلك وللفلك عزمة لا تخور
تترامى بجؤجؤ لا يبالي أمياه تحوطه أم صخور
أزعج البحر جانبيها من الشد فجنب يعلو وجنب يغور
وهو آناً ينحطّ من عُلُوٍ كالسيل وآناً يحوطها منه سور
وهي تزورّ كالجواد إذا ما ساقه للطعان ندب جسور
وعليها نفوسنا حائرات جازعات كادت شعاعاً تطير
في ثنايا الأمواج والزبد المندوف لاحت أكفاننا والقبور[٢٦]

لكن حافظاً لم يكن دائماً قادراً على أن يبلغ قوة التعبير هذه بسبب انغماسه في الأحداث العامة وشعر المنابر، مما شوش أحياناً سيطرته على فنه. غير أن موهبته الأصيلة تظهر كذلك في ميزة أخرى لديه، وهي السخرية التي يبرع فيها، والتي يندر وجودها في الشعر العربي الحديث. وقد تنتج من تلك السخرية صورة هزلية مثل هذا البيت عن المجتمع:

وشعب يفرّ من الصالحات فرار السليم من الأجرب[٢٧]

أو هذا البيت عن الصحف:

وصُحف تطنّ طنين الذباب وأخرى تشنّ على الأقرب[٢٨]

---

(٢٥) حول جاذبية مفرداته الشعرية ومناسبة ذلك للجمهور، انظر: حسين، **حافظ وشوقي**، ص ١٥٢ - ١٥٣، والجندي، **حافظ إبراهيم، شاعر النيل**، ص ١٠٣ و١٠٥.

(٢٦) انظر: إبراهيم، **ديوان حافظ إبراهيم**، ج ١، ص ٢٢٧ - ٢٢٨، والوصف الدقيق لزلزال مسينا وبخاصة ص ٢١٦ - ٢١٨. يلاحظ بشكل خاص هذا البيت المؤثر، ص ٢١٦:

خسفت ثم أغرقت ثم بادت قُضي الأمر كله في ثوانِ

انظر أيضاً مثالاً آخر في وصف حريق في ميت غمر، وهي مدينة بمصر، دام ثمانية أيام، ص ٢٥٠ - ٢٥٢، وقارن وصف هذه الأحداث العظيمة بوصفه المتكلف لحريق شب في دار صديق، ص ٢٣٣.

(٢٧) المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٥٧.

(٢٨) المصدر نفسه.

لكنّ مقارنته بالمعرّي في الأبيات التالية، كما اقترح سامي الدهان[٢٩] غير مقنعة، لأن نوع السخرية التي يستخدمها تخفف إلى حد ما من العنصر المأساوي:

لم تلدنا حواء إلا لنشقى ليتها عاطل من الأولاد
أسلمتنا إلى صروف زمان ثم لم توصها بحفظ الوداد[٣٠]

لكنه قد يبلغ مرارة شديدة في سخريته، كهذه الأبيات التي يخاطب فيها البريطانيين في مصر:

أيها القائمون بالأمر فينا هل نسيتم ولاءنا والودادا؟
خفّضوا جيشكم وناموا هنيئاً وابتغوا صيدكم وجوبوا البلادا
وإذا أعوزتكُمُ ذات طوق بين تلك الربى فصيدوا العبادا
....
لا تظنوا بنا العقوق، ولكن أرشدونا إذا ضللنا الرشادا[٣١]

وهو إذ يصف بذلته الجديدة يكشف عن مرارة رهيفة ونوع رفيع من السخرية:

لي كساء أنعِمْ به من كساء أنا فيه أتيه مثل الكسائي
....
فكأني ـ وقد أحاط بجسمي ـ في لباس من العلا والبهاء
تكبر العين رؤيتي وتراني في صفوف الولاة والأمراء
....
يا ردائي وأنت خير رداء أرتجيه لزينة وازدهاء
....
إن قومي تروقهم جدّة الثوب ولا يعشقون غير الرواء
قيمة المرء عندهم بين ثوب باهر لونه وبين حذاء[٣٢]

ولا شك في أن ثمة شعوراً مؤلماً بالضياع في شعر حافظ قد يكون ناجماً عن

---

(٢٩) لكن الدهان يجده كذلك. انظر: الدهان، **شاعر الشعب**، ص ٢٦. يتحدث عبد الحميد سند الجندي عما يدعوه «فكاهة» في شعر حافظ لكنه يفهم الأمر على أنه محض تنكيت؛ غير أن المفارقة الرهيفة، الساخرة غالباً، في شعر حافظ تفوت الكاتب. انظر: الجندي، المصدر نفسه، ص ١٩٠ ـ ١٩٧. يناقش جمعة كذلك شعر الفكاهة عند حافظ لكنه يقف طويلاً عند شعره الهازل ويعده مجرد تنويع في الموضوع. انظر: جمعة، **حافظ إبراهيم، ما له وما عليه**، ص ٢٨٨ ـ ٣٠٠، وحول القصائد التي يمزح فيها ويهزل مع أصحابه، انظر: إبراهيم، المصدر نفسه، ج ١، ص ١٦٢ ـ ٢٠٤.

(٣٠) إبراهيم، المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٣٣.

(٣١) المصدر نفسه، ص ٢٠.

(٣٢) المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٠٥ ـ ٢٠٦.

فقره النسبي وتقصيره عن النجاح في مجالات أخرى[٣٣]. في كثير من شعره الأخير يمكن القارئ تلمس رغبة دفينة بالموت[٣٤]. والبيت التالي مثال للمستوى الرفيع الذي يستطيع حافظ بلوغه:

آذنت شمس حياتي بمغيب   ودنا المنهل يا نفس فطيبي[٣٥]

فاستخدام كلمة المنهل بما تحمله من معنيين متناقضين هنا هو استخدام إبداعي.

كان حافظ ضحية عصره وضحية افتقاره إلى تعليم حديث جيد[٣٦]. وقد انغمرت موهبته الشعرية الأصيلة تحت وطأة اهتماماته بالقضايا العامة التي كان يرى فيها وظيفة الشاعر الطبيعية، فلم يتيسر لأفضل خصائصه الشعرية مجال كافٍ للازدهار والتطور.

ثانياً: تسرّب الرومانسية

خليل مطران (١٨٧١ ـ ١٩٤٩)

كان خليل مطران يقوم بدور مختلف. فقد كان سورياً متمصّراً، والشاعر البارز الوحيد بين كثير من الأدباء اللامعين، الذين قدموا من سوريا ولبنان في نهاية القرن التاسع عشر، وجعلوا من مصر موطنهم الجديد، فساعدوا كثيراً في إقامة نهضته الأدبية.

ولد مطران[٣٧] في بعلبك ودرس في زحلة ثم في الكلية البطريركية في بيروت، حيث أصاب حظاً عظيماً بدراسته على يدي خليل اليازجي وابراهيم اليازجي معاً. ويبدو أثر هذين المعلمين، وبخاصة ثانيهما، في عناية مطران الكبرى باللغة.

---

(٣٣) حول حياته، انظر: الدهان، المصدر نفسه، ص ٢٢ ـ ٢٩؛ الجندي، المصدر نفسه، ص ١٥ ـ ٤٦، ومراجع أخرى.

(٣٤) انظر مراثيه لمحمد عبده في: إبراهيم، المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٤٤ و٢٠٣، أول خمسة عشر بيتاً ومرثيته لزيدان، ص ١٨٤ وغيرها؛ لكن ذلك يختلف عن حنين شوقي، انظر: عبود، **دمقس وأرجوان: تعليقات على هامش الشعر المعاصر**، ص ٩٤ ـ ٩٧.

(٣٥) إبراهيم، المصدر نفسه، ج ٢، ص ٢٠٣.

(٣٦) حول تعليمه، انظر: الدهان، **شاعر الشعب**، ص ١٢، حيث يقول إن ذلك اعتمد على **الوسيلة الأدبية**. انظر أيضاً: حسين، **حافظ وشوقي**، ص ١٩٦ ـ ١٩٧ و٢١٠ حيث يتحدث عن النقص في ثقافته.

(٣٧) حول حياة مطران، انظر: طاهر أحمد الطناحي، **حياة مطران** (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، [١٩٦٥])؛ جمال الدين الرمادي، **خليل مطران، شاعر الأقطار العربية**، مكتبة الدراسات الأدبية؛ ٧ (القاهرة: دار المعارف، [؟-١٩٦])؛ محمد مصطفى عطا، **خليل مطران**، نوابغ الفكر العربي؛ ٢٥ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٩)، ومراجع أخرى.

وقد درس مطران الفرنسية، ويبدو أن معرفته بالأدب الغربي بدأت في وقت مبكر جداً. فمنذ أولى محاولاته الجادة في كتابة الشعر ظهر في شعره أثر ثقافة عربية كلاسيكية قوية إلى جانب الثقافة الغربية، وكان ذلك في قصيدة له بعنوان «١٨٠٦ ـ ١٨٧٠» عن معركة «يينا»، ويقال إنه كتبها عام ١٨٨٨ وله من العمر ست عشرة سنة(٣٨). ولو صح ذلك، أمكن القول إن تفجر الشعر لدى مطران كان قبل أوانه، لأن القصيدة على درجة ملحوظة من القوة في بعض المواضع، ومن النادر أن تبدو عليها أي من دلائل الضعف التي تظهر في شعر الهواة المبتدئين. فهو يقول في وصف مسيرة الجيش:

مشت الجبال بهم وسال الوادي ومضوا مهاداً سرن فوق مهاد
يُحدى بهم متطوعين كأنهم عيس، ولكنّ الفناء الحادي(٣٩)

وتُظهر القصيدة في مجملها شخصية مطران الشعرية المستقلة وجذوره الكلاسيكية إذ يفتتح مسيرته الشعرية بقصيدة موضوعية تصف معركة في بلاد بعيدة.

كان الشعراء السوريون اللبنانيون من أول من كتب قصائد الاحتجاج والتحريض على الثورة في الوطن العربي، مما عرّضهم للاضطهاد العثماني وجعل حياتهم في خطر. كان مطران قد اضطر إلى الهرب من بلاده بسبب قصيدة قومية كتبها، وأمضى بقية حياته في مصر بالدرجة الأولى، ويبدو أن غربته فرضت عليه أن يكون حذراً في ما يقول وأكدت فيه ميله الطبيعي للتواضع. ولا شك في أنه كان بطبعه متعقلاً، معتدل المزاج، فإحجامه الشديد عن الحديث عن حياته الخاصة(٤٠) ينمّ عن روح محافظة قوية، ويشكّل أهمية كبرى لناقد الشعر، لأنه يفسر ميله لكتابة الشعر الموضوعي المشحون في الوقت نفسه بعاطفة اجتماعية ذات دلالة كبيرة. أما الحديث عن قصة حب مأساوي في أول حياته فهي مسألة لا تثبتها دلائل موثقة(٤١). ومع هذا فإن مطران لم يتزوج قط.

هل شعر مطران هو فعلاً بداية التغير في الشعر العربي الحديث؟ وهل هو حلقة وصل مهمة بين مدرسة الكلاسيكية المحدثة والشعر الأكثر حداثة الذي كتب في حقبة

---

(٣٨) الطناحي، المصدر نفسه، ص ٤٤.

(٣٩) خليل مطران، **ديوان الخليل**، ٤ ج، ط ٣ (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٦٧)، ج ١، ص ١٥.

(٤٠) انظر: محمد مندور، **خليل مطران** (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، ١٩٥٤)، ص ٣ ـ ٤.

(٤١) يورد الطناحي وصفاً كاملاً لحب مطران، ولكن إلى جانب معرفته الشخصية بحياة الشاعر لا يوجد الكثير مما يدل على تلك التجربة في الكتاب.

العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين؟ من المؤكد أن مطران في نظر الكثيرين يشغل مكانة مهمة في الشعر العربي الحديث، وكثيرون يعتبرونه رائد التجديد في عصره. ويقال إنه أول شاعر في جيله عكس النزعات الحديثة، وتحرر من جمود التقاليد الشعرية القديمة، وإنه كان السّلفَ الطيب لشعراء مثل العقاد وشكري والمازني وأبي شادي وناجي وخليل شيبوب[٤٢]، وأول شاعر أدخل النزعة القصصية في الشعر العربي الحديث[٤٣]. في سنة ١٩٣٩ كتب إسماعيل أدهم، وهو ناقد مصري غربي الثقافة من أصل تركي، سلسلة من المقالات عن مطران يؤكد فيها أنه كان رائداً يعمل في أرض بكر، وعلى مستوى جديد من الإبداع وسط عالم نائم كان فيه شاعراً أكبر بكثير من معاصريه، بل إنه أكبر بكثير من العصر الذي عاش فيه[٤٤]، وإنه كان مؤسس النزعة الرومانسية في الشعر العربي الحديث.

قبل ذلك بكثير، عقد في القاهرة عام ١٩١٣ احتفال عربي شامل بتوجيه من الخديوي حلمي الثاني لتكريم مطران، ألقيت فيه كثير من القصائد والخطب. ثم بعد ذلك، في عام ١٩٤٧، عاد الوطن العربي من جديد للاعتراف بفضل مطران شاعراً، وذلك في سلسلة من الاحتفالات في القاهرة والإسكندرية، وكان في أحد هذه الاحتفالات أن قام طه حسين في واحدة من اندفاعاته المزاجية، فتوج مطران سيد جميع الشعراء في الوطن العربي، من دون منازع[٤٥].

ثمة أمثلة كثيرة على هذا الإطراء الشامل. فحتى النقاد المتزنون أمثال مندور قد

(٤٢) حول تأثيره في عدد من معاصريه من الشعراء، انظر: محمود أمين العالم، «الشعر المصري الحديث،» **الآداب** (بيروت)، السنة ٣، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٥٥)، ص ١٦؛ أحمد زكي أبو شادي: **الشفق الباكي** (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٢٦)، ج ٢، ص ١٢٣٦؛ **أنداء الفجر**، ط ٢ (القاهرة: مطبعة التعاون، ١٩٣٤)، ص ٥٢ - ٥٣، و**أصداء الحياة**، تحرير س. وم. العروسي، ط ٢ (الإسكندرية: مطبعة التعاون، ١٩٣٧)، ص ٦ - ٢٥. انظر أيضاً مقالة إبراهيم ناجي في ديوان: أحمد زكي أبو شادي، **أطياف الربيع** (القاهرة: مطبعة التعاون، ١٩٣٣)، حيث يقول إن مطران هو الشاعر الذي فتح عيون الناشئة من الشعراء على نور المعرفة وزرع بذور الشعر الحديث.

(٤٣) أحمد كوراني، كما أورده: إسماعيل أدهم، «خليل مطران، شاعر العربية الإبداعي؛ العصر والرجل،» **المقتطف**، المجلد ٩٤، الجزء ٥ (أيار/مايو ١٩٣٩)، ص ٦١١.

(٤٤) إسماعيل أدهم، «خليل مطران، شاعر العربية الإبداعي، نشأة الاتجاه الإبداعي في الشعر العربي،» **المقتطف**، المجلد ٩٤، الجزء ٣ (آذار/مارس ١٩٣٩)، ص ٢٩٦ - ٢٩٧. انظر أيضاً: مندور، **الشعر المصري**، ج ٢، ص ٣، وسلامة موسى، «خليل مطران،» **الهلال**، السنة ٣٢، الجزء ٩ (حزيران/يونيو ١٩٢٤)، ص ٩٦٨ وما بعدها.

(٤٥) انظر: عبد العزيز الدسوقي، **جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٠)، ص ٧٦.

أشادوا بزعامته للشعر الحديث(٤٦). وعلى رغم كل هذا الاعتراف بفضل هذا الشاعر، لا نزال نواجه بعض الاعتراضات الشديدة. فثمة كاتب حديث هو عبد العزيز الدسوقي يصرّ على أن مطران لم يكن رائد حركة التجديد ولا خلق تياراً جديداً في الشعر العربي(٤٧). ويرفض عبد الرحمن شكري بشدة أن يكون قد تأثر بأساليب مطران الشعرية(٤٨). وإذا كان العقاد يعترف بأن مطراناً كان مجدداً في الشعر، فإنه ينكر عليه أي فضل في هذا، وبلهجة لا تلجأ إلى أي نوع من المجاملة التي اشتهر فيها مطران يقول: «لا فضل له في تجديده لأنه لم يكن يستطيع غيره. وإنما العناء كل العناء في التجديد الذي ينازع فيه الإنسان موروثاته وعقباته ويتخذ له طريقاً غير الطريق المرسوم له من قبل وجوده. أما الأستاذ مطران فقد كان في حاجة إلى جهد لاجتناب التجديد، ولم يكن محتاجاً إلى جهد لاتباع مناهج الأدب الحديثة، لأنه درج على الدراسة الأوروبية، ولم يفرض عليه الماضي الموروث أن يتشيع تشيع العقيدة لبقايا الآداب العربية أو الإسلامية. والأستاذ خليل مطران علم وحده في جيله ولكنه لم يؤثر بعبارته أو بروحه في من أتى بعده من المصريين، لأن هؤلاء كانوا يطلعون على الأدب العربي القديم من مصدره ويطلعون على الأدب الأوروبي من مصادره الكثيرة ولا سيما الإنكليزية»(٤٩).

يبالغ العقاد في الافتراض السلبي هنا، إذ ليس ما يمنع شاعراً من القيام بدور الوسيط. فباستطاعة شاعر موهوب استوعب جيداً نزعة قائمة في أدب مختلف وأعاد صياغتها وتقديمها للقارئ (وهنا للقارئ العربي) بلغته وأسلوبه الخاص، باستطاعته أن يطور هذه النزعة في الشعر أكثر من جميع الشعراء الصغار الذي ينقلون مباشرة عن مصدر أجنبي. والسبب في هذا هو أن المشكلة التي تواجه شعراً في حاجة إلى التجديد هي مشكلة الاستيعاب والتمثل لا مشكلة التقليد المباشر، وهذه لا يقوى عليها سوى الأقلية الموهوبة حقاً في أي لغة من اللغات. أقول هذا على سبيل التنظير هنا، ويبقى علينا أن نرى إن كان مطران قد استطاع حقاً القيام بهذا الدور.

أصدر مطران ديوانه الأول عام ١٩٠٨، مشفوعاً بمقدمة أصرّ فيها على عفوية

---

(٤٦) انظر: مندور، **خليل مطران**، ص ١١.

(٤٧) الدسوقي، المصدر نفسه، ص ٧٩، ٨١، ٣٧٧ ـ ٣٨١ وغيرها.

(٤٨) انظر: عبد الرحمن شكري: «حول مقال «خليل مطران»،» **المقتطف**، المجلد ٩٤، الجزء ٤ (نيسان/ابريل ١٩٣٩)، ص ٤٩٥؛ «رأيي في الشعر الحديث،» **المقتطف**، المجلد ٩٤، الجزء ٥ (أيار/مايو ١٩٣٩)، ص ٥٤٥ ـ ٥٥٢ حيث يسرد المؤثرات العربية فيه، ربما ليبيّن أنه لم يتأثر بمطران، و«الشعر والثقافة،» **المقتطف**، المجلد ٩٥، الجزء ١ (حزيران/يونيو ١٩٣٩)، ص ٣٣ ـ ٤٠ والمجلد ٩٥، الجزء ٢ (تموز/يوليو ١٩٣٩)، ص ١٧٠ ـ ١٧٥ حيث يذكر المؤثرات الغربية فيه.

(٤٩) العقاد، **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**، ص ١٩٩ ـ ٢٠٠.

النظم وعلى المحاولة الواعية في الوقت نفسه لإبداع تشبيهات غير مألوفة واستعمال الكلمات والعبارات في أساليب غير معتادة مع الحفاظ على قواعد اللغة(٥٠). قال عن شعره: «هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن على غير قصده، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الصحيح، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وموضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها، مع ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة، وشفوفه عن الشعور الحي وتحري دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر»(٥١).

تحمل هذه المقدمة روح الثقة القائمة على التجربة. إن ثورة مطران موجهة هنا ضد الصنعة وجمود اللغة والتعبير وانعدام الوحدة في القصيدة الكلاسيكية والتكرار في الموضوع القديم، وكل ما هو زائف في الشعر. ولكن المقدمة تخلو من الاعتراض الفعلي على الشكل بحد ذاته في الشعر العربي. في تصريح سابق نشره عام ١٩٠٠ قال: «إن خطة العرب [القدامى] في الشعر لا يجب حتماً أن تكون خطتنا، بل للعرب عصرهم ولنا عصرنا، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم، ولنا آدابنا وأخلاقنا وحاجاتنا وعلومنا، ولهذا وجب أن يكون شعرنا ممثلاً لتصورنا وشعورنا لا لتصورهم وشعورهم وإن كان مفرغاً في قوالبهم محتذياً مذاهبهم اللفظية»(٥٢).

والواقع أن مطران من أصعب الشعراء المحدثين لدى الدراسة، لأنه يجمع بضعة عناصر متناقضة في شعره، وأهمها القطبان المعارضان: التجديد والمحافظة.

كان من أهم مساهمات مطران في الشعر العربي الحديث استحداثه الشعر القصصي كنوع أدبي، وكان ديوانه الأول يضم عدداً من أشهر قصائده القصصية(٥٣). كانت أولى المحاولات في الشعر القصصي قد قام بها الشاعر خليل خوري(٥٤) في

---

(٥٠) مطران، **ديوان الخليل**، ج ١، ص ٨.

(٥١) المصدر نفسه، ص ٩.

(٥٢) أورده: أدهم، «خليل مطران، شاعر العربية الإبداعي؛ نشأة الاتجاه الإبداعي في الشعر العربي،» ص ٢٩٥. محاولة مطران الوحيدة لكتابة النثر الشعري كانت في مرثية بعنوان «كلمات أسف» في: مطران، المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٩٤ ـ ٢٩٦، وهي محاولة عرجاء غير موفقة، تتسم بلغة نثرية وأسلوب مميع ولكنها تعكس تأثره بالأدب الغربي.

(٥٣) ومن بينها «وفاء»، «العقاب»، «فنجان قهوة»، «فتاة الجبل الأسود»، «الجنين الشهيد» و«غرام طفلين».

(٥٤) انظر: أنيس الخوري المقدسي، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث: دراسات تحليلية للعوامل الفعالة في النهضة العربية الحديثة ولظواهرها الأدبية**، ط ٢ (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٠)، ص ٣٩١ الهامش. انظر أيضاً قصيدة خوري القصصية «الرمان والعناب» في: مارون عبود، **رواد النهضة الحديثة** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٥٢)، ص ٩١ ـ ٩٢.

القرن التاسع عشر، ولكنها لم تترك أثراً حقيقياً في الشعر العربي. يقول المقدسي بحق إن القصة لم تصبح باباً من أبواب الشعر العربي إلا بعد احتكاكنا بالأدب الغربي[٥٥]. ويجب النظر إلى تجديدات مطران دائماً على أنها محاولة واعية جرت بإدراك كامل لضرورة إدخال تغييرات تتماشى مع روح العصر[٥٦]. لا شك في أن الشعراء القصصيين الذين أعقبوا مطران قد تأثروا به. كان أغلب هؤلاء لبنانيين، لكن بعضهم كانوا سوريين أو عراقيين، كما كان قلة منهم مصريين[٥٧]. وكان من بين أهم هؤلاء: شبلي الملاّط وبشارة الخوري وبولس سلامة من لبنان، وعبد الرحمن شكري وأحمد زكي أبو شادي من مصر.

كتب مطران كثيراً من الشعر الوصفي، فحتى في ديوانه الأول كانت قصائد الوصف عنده تفوق أنواع الشعر الأخرى بكثير. وحب الطبيعة واضح في شعره جميعه، وهذا كذلك نتاج ثقافة منوعة، زادت في غناها خلفية لبنانية بقيت ماثلة في ذاكرته، كما هو الحال في الواقع في شعر كثير من الشعراء الذين هاجروا من سوريا ولبنان. لا بد من أن وصف الطبيعة الدائم لدى مطران قد أثّر في الشعراء المصريين من الجيل اللاحق الذين اهتموا بموضوع الطبيعة، مثل شكري وأبي شادي وناجي وعلي محمود طه والسوري خليل شيبوب. لكن أغلب هؤلاء الشعراء كانوا أصدق رومانسية من مطران، ولا بد من أن يكونوا قد تأثروا كثيراً أيضاً بقراءاتهم في شعر المهجر، إضافة إلى الشعر الغربي.

ولكن، هل يعني انشغال مطران بالطبيعة أنه كان رومانسياً حقيقياً؟ يزعم إسماعيل أدهم أن مطران كان رائد التيار الرومانسي في الشعر العربي، فهو يقول إن مطران كان رومانسياً في نفوره من الموضوع التقليدي وفي استحداثه الشعر القصصي والشعر التصويري[٥٨]. يستعمل أدهم عبارة «رومانسي» هنا ليشير إلى أي موقف يبتعد بشكل واضح عن الوضع الشعري التقليدي. وهو يتحدث هنا عن الجرأة والطرافة في استخدام مطران هذه الموضوعات. أما عن انشغال مطران بالعبارة

---

(٥٥) المقدسي، ص ٣٩١، الهامش، والرمادي، **خليل مطران، شاعر الأقطار العربية**، ص ٢٤٣ ـ ٢٤٧.

(٥٦) انظر مقدمة خليل مطران لديوانه في: مطران، **ديوان الخليل**، ص ٨، حيث يقول إنه بدأ بكتابة الشعر بحسب طريقة القدماء، ثم عدل عن كتابة الشعر نهائياً حتى استطاع التجديد.

(٥٧) انظر قائمة بذلك في كتاب: المقدسي، المصدر نفسه، ص ٣٩٢ ـ ٣٩٣. انظر أيضاً: عيسى ميخائيل سابا، محرر، **شعراء القصة والوصف في لبنان** (بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٦١)، وفيه أمثلة عديدة من الشعر القصصي لشعراء لبنانيين.

(٥٨) أدهم، «خليل مطران، شاعر العربية الإبداعي؛ نشأة الاتجاه الإبداعي في الشعر العربي،» ص ٣٠٠، ٢٩٦، ٣٠٢ وغيرها.

الرومانسية الذاتية من ذلك النوع الذي نجده في الشعر الرومانسي الغربي، فإننا نجد ذلك فقط في قصائده الشخصية القليلة التي يغلب أن تستعيد تجربة ذاتية بعيدة حزينة(٥٩). ولكن هذا الميل سرعان ما ينحسر تماماً أمام عاملين: **أولهما** ذلك التوازن الكبير في شعره بين الشكل والمضمون وبين العاطفة والفكرة، وهي صفة ميزت الشعر الكلاسيكي(٦٠). أما تفوّق الخيال على الفكر والعاطفة في شعره فهذا لا يعني الكثير، لأن النبرة الشخصية تضيع عادةً في العبارات الوصفية التي تزدحم بها قصائده، وفي مثل هذه القصائد عموماً يبدو أنه منشغل تماماً بالمظاهر الخارجية للمرئيات، فلا يُعنى بإضفاء المشاعر الذاتية على المنظر أمامه، وهو الوضع الذي اختص به الرومانسيون. ولعل القصيدة التالية مثال ممتاز على ما أقول:

هذه الشمس آذنت بالسفور ... بعد سَبق الآيات بالتبشيرِ
فتلقّى ظهورها كلُّ حيّ ... بنشيد التهليل والتكبير
هي بكر الوجود لا يتملّى ... مجتلاها إلا شهود البكور
أرأيت الصباح يكشف عنها ... كلّة الليل من حيال السرير
فتهاوى ستر الدجى وتوارى ... ما عليه من لؤلؤ منثور
حيّت الكون حين لاحت فأحيت ... كل عود لها جديد نشور
حيثما طالعت مظنّة خصب ... أسفر الترب عن نبات نضير
وانجلى لحظها عن الزَهَر الغضّ وعذب الجنى وطيب العبير
وعوالي النخيل خضر الأكاليل ... زواهي المرجان حول النحور(٦١)

وفي الحالات النادرة التي يهتدي مطران فيها إلى التعبير عن ذاته، يميل إلى شيء من التأمل وتستثير الطبيعة فيه خيطاً من العواطف والذكريات. لكن الشاعر لا يصبح جزءاً من الطبيعة ملتحماً بها، شأن الرومانسيين. كما إنه لا يبلغ أبداً ذلك الاندماج الصوفي الذي نجده عند جبران، بل يتميز شعره عموماً بعاطفية منضبطة يغلب أن يثيرها خياله(٦٢).

---

(٥٩) انظر مثلاً قصيدتي «المساء» و«مشاكاة بيني وبين النجم» في: مطران، **ديوان الخليل**، ج ١ وقصيدتي «الأسد الباكي» و«من غريب إلى عصفورة مغتربة» في ج ٢.

(٦٠) وهي خاصية لحظها بعض من كتب عنه. انظر: إسماعيل أدهم، «صناعة مطران الفنية،» **المقتطف**، المجلد ٩٦، الجزء ٥ (أيار/مايو ١٩٤٠)، ص ٥٤٧، وشوقي ضيف، **الأدب العربي المعاصر في مصر**، مكتبة الدراسات الأدبية؛ ٢٤، ط ٢ (مصر: دار المعارف، ١٩٦١)، ص ١٢٤.

(٦١) مطران، المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٨٦ ـ ١٨٧.

(٦٢) انظر: إسماعيل أدهم: «الخيال في الشعر ومنزلته في شاعرية مطران،» **المقتطف**، المجلد ٩٦، الجزء ٢ (شباط/فبراير ١٩٤٠)، ص ١٦٠، و«العاطفة والفكرة في الشعر ومنزلتهما في شعر مطران،» **المقتطف**، المجلد ٩٦، الجزء ٣ (آذار/مارس ١٩٤٠)، ص ٣٠٦ و٣١٠ ـ ٣١١.

و**العامل الثاني**، وهو غير بعيد عن الأول، يكمن في موضوعية مطران الكبيرة في شعره القصصي والوصفي. لقد كتب كثيرون عن موضوعية مطران، لكنهم يفسرون ذلك بشكل مضطرب غالباً. وشهدت العقود الأولى من القرن العشرين ثورة على طمس العنصر الذاتي الذي ميّز الكلاسيكية المحدثة، وعلى إلحاح شعراء مثل شوقي وغيره من شعراء هذه المدرسة على الانشغال بالمنحى الخارجي من التجربة الشعرية. وقد ساهم مطران في هذا النوع من الموضوعية كذلك في جزء كبير من شعره. لكن ما يعنيه بعض النقاد بالنزعة الموضوعية عند مطران في هذا المجال هو استخدامه الشعر القصصي.

وثمة ناحية مهمة حول صناعة مطران الشعرية يجب تناولها هنا، فبناءً على ما يقوله هذا الشاعر عن طريقته الشعرية، كان من عادته أن يعيد النظر في ما ينظم من شعر بروية كبيرة، وبعد حذف وتمحيص دقيق كان ينجح بتنقيح شعره إلى أقصى ما يستطيع(٦٣). يقارنه كرم بـ «البارناسيين»(٦٤) بينما يقيم مندور دراسته القصيرة عنه حول هذه الميزة بمقارنة مطران مع زهير بن أبي سلمى في **حولياته**، ويضيف أن عادة المراجعة هذه لا يمكن أن تتم من دون تدخّل الإرادة والعقل. إن مطران في نظر مندور شاعر رومانسي أصيل حاول بكثير من الإرادة والسيطرة على الذات أن يلقي الستار على تجربته الخاصة بتحويل رومانسيته إلى «الموضوع» الذي أثار الدافع الشعري. ويسمي مندور هذا النوع من الرومانسية باسم «الرومانتيكية الموضوعية» قائلاً بأنها «رومانتيكية شرقية روحية قلّ أن نجد لها مثيلاً في رومانتيكية الغربيين الذين لم تصل إليهم من روحانية الشرق غير أقباس لا تغني عن البؤرة الأصلية التي انبثقت منها في الشرق كافة الديانات»(٦٥). غير أن فكرة مندور هذه لا يستسيغها المطّلع على الحركات والمذاهب الأدبية عامة. **فأولاً**، ثمة عناصر روحية كثيرة في الرومانسية الغربية. و**ثانياً**، تشكل فكرته عن «الرومانتيكية الموضوعية» تناقضاً أساسياً من حيث المنطلق، إذا ما تذكرنا أن الرومانسية ثورة على الموضوعية. إن النزعة الرومانسية التي يلمسها في شعر مطران تصدر في الحقيقة عن اختيار مطران موضوعاته القصصية، من حكايات المعاناة والفقر والخديعة والموت والبطولة والإخلاص وجلائل الأعمال، مما يملأ مختلف الشعر القصصي الذي كتبه. ففي العقود الأولى من هذا القرن ترسخت نزعة النظر إلى العالم على أنه موضع رعب وعجب، حيث تجري أحداث عظام،

---

(٦٣) انظر: إسماعيل أدهم، «الطور الأول من حياة مطران،» **المقتطف**، المجلد ٩٥، الجزء ١ (حزيران/يونيو ١٩٣٩)، ص ٨٧ هامش.

(٦٤) كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» ص ٢٤٦.

(٦٥) مندور، **خليل مطران**، ص ١٧ وانظر أيضاً ص ١٢ ـ ١٨.

وحيث البشر يعانون ويصطرعون ويموتون. لقد ساهم شعراء مثل شوقي وحافظ، كل بحسب تكوينه النفسي، في أحداث العالم الكبرى. والذي فعله مطران فاختلف عنهما هو أنه تخطى حدود الواقعي إلى مجالات الخيال الواسعة، فروى حكايات خيالية في شكل قصصي، وهكذا استطاع بلوغ أمرين في الوقت نفسه: أن يتحدث عن وقائع خيالية وأن يكون ذلك في شكل قصة، لا كما فعل معاصروه الآخرون من أصحاب الكلاسيكية المحدثة، في شكل أخبار مثيرة. وهذا لا يعني أن القصيدة التي كتبها حافظ عن الهزة الأرضية في مسينا، مثلاً، كانت أقل تأثيراً من أي شعر كتبه مطران. لكن محاولة مطران كانت فريدة بين معاصريه في مصر، وقد استطاع أن يمهد الطريق نحو تغير هادئ من نوع الشعر الموضوعي الخيالي الذي كان يكتبه هو إلى شعر ذاتي كثير الاعتماد على العنصر الخيالي.

من المعروف(٦٦) أن مطران لجأ إلى الشعر القصصي ليعبر عن أفكاره الخاصة عن المجتمع والحرية والطغيان، أو ليروي قصة حبه المأساوي الخاصة(٦٧). فقصائد مثل «مقتل بزرجمهر» و«نيرون» تمتلئ بالمعاني الاجتماعية والسياسية ذات الطبيعة الثورية البالغة(٦٨):

ما كان كسرى إذ طغى في قومه — إلا لما خُلِقوا له فعّالا

.... — ....

لكنّ خفض الأكثرين جناحهم — رفع الملوك وسوّد الأبطالا

وإذا رأيت الموج يسفُل بعضه — ألفيت تاليه طغى وتعالى(٦٩)

وهذا البيت من قصيدة «نيرون»:

ما علينا من غريمٍ غارمٍ — إنّ أزرى الخلق شعبٌ مات صبرا(٧٠)

---

(٦٦) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٨ ـ ٢٩، وكرم، المصدر نفسه، ص ٢٤٩.

(٦٧) انظر قصيدته «حكاية عاشقين» في: مطران، **ديوان الخليل**، ج ١، ص ١٨٥ ـ ٢٢٢، وهي تعتبر تفسيراً لقصة حبه. انظر أيضاً: مندور، المصدر نفسه، ص ١٢ ـ ١٨، والطناحي، **حياة مطران**، ص ١٢٥ ـ ١٥٤.

(٦٨) انظر أيضاً: خليل مطران، **الطغاة: مجموعة شعرية**، اختارها وقدم لها رئيف خوري (بيروت: دار المكشوف، [١٩٤٩])، وهي مجموعة من قصائد مطران السياسية وجميع هذه القصائد ذات طبيعة متشابهة.

(٦٩) انظر قصيدة «مقتل بزرجمهر» في: مطران، **ديوان الخليل**، ج ١، ص ١٢٠.

(٧٠) انظر قصيدة «نيرون» في: المصدر نفسه، ج ٣، ص ٦٩.

إن كرم على حق عندما يقول إن مطران قد يكون عاش التجربة التي يصورها في قصائده[٧١]. ولكن الحديث عن موضوع ما تلميحاً لا يمكن أن يبلغ أثراً فنياً حقيقياً إلا عندما يصيبه شيء من التوتر العاطفي يبلغ به مراقي شعرية حقيقية. فباستثناء الأبيات التي تحمل مضامين اجتماعية وسياسية مباشرة، تفتقر القصائد القصصية عند مطران إلى جاذبية عاطفية مباشرة وإلى التصاعد الرهيف الذي يلازم الشعر القصصي أو التمثيلي في جميع اللغات. فهو نادراً ما يفلح في إغناء القارئ بتجربة جمالية مستمرة، لكنه ينجح أحياناً كثيرة بتزويده برؤيا نبيلة عن الحياة وبالقدرة في النهاية على كشف شيء من أسرارها[٧٢]، مما ساعد أحياناً في تغيير حالة القارئ النفسية وأضاف شيئاً إلى خبرته في الحياة.

لقد برهن الشعر التجريبي عند مطران على أن الشعر العربي قادر على ولوج حقول بكر من دون أن يفقد صفاته المتعارف عليها، وبتحقيق مثل هذا الفتح، كان مطران ثورياً وحديثاً في الوقت نفسه، وقع قبل الأوان في قبضة عصر هيمنت فيه الكلاسيكية، حتى من وجهة نظر فنية. هذا، بالإضافة إلى طبيعته الكتوم من أساسها، واستعداده للتسوية مع محيطه، يفسر لنا القيود التي كان عليه أن يفرضها على الجانب التجريبي من شعره، كما يفسر تعاطيه شعر المناسبات.

ويلمس المرء من كتابات مطران نفسه الجهد الكبير الذي يصل إلى حدّ الإيلام الذي فرضته تلك التسوية عليه. «أردت التجديد»، كما يقول، «منذ نعومة أظفاري، ولقيت دونه ما لقيت من عنت ومناوأة، وليس هنا محل وصف للآلام التي عانيتها ولا للبواعث التي انبعثت منها نوازع الذين حاولوا قطع السبل عليّ بضع سنين». وكان يرى أن التجديد في النثر والشعر ضرورة لكل لغة للحفاظ على حيويتها. من المؤكد أن ظروف حياته المبكرة قد جعلته حَذِراً يرغب في تعايش سلمي، وهو يذكر ذلك في هذا السياق وأنه عرقل مغامراته في التجديد الشعري: «اضطررت ألا أفاجئ الناس بكل ما كان يجيش بخاطري»[٧٣]. والواقع أن المرء قد يستطيع أن يجد لدى مطران لا رغبة في التوفيق مع محيط أكثر تقليدية في مصر وحسب، بل رغبة في التفوق على شعراء الكلاسيكية المحدثة الذين كان يفاخرون بما لديهم من تمكن من

(٧١) كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة».

(٧٢) مثال لذلك الأبيات الختامية في قصيدتي «نيرون» و«بزرجمهر».

(٧٣) خليل مطران، «التجديد في الشعر،» **الهلال**، السنة ٤٢، الجزء ١ (تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٣٣)، ص ١٠ ـ ١٢. كان يعتقد أن الطبيعة الشعرية والجمالية عند الناس بطيئة في التغير. انظر: مقدمته لديوان: أبو شادي، **أطياف الربيع**، ص أ، حيث يقول ذلك ويعلق على طبيعة المحافظة الخاصة عند العرب.

اللغة. ففي مقدمته لقصيدته الطويلة «نيرون» قال إنه كتبها ليرى مدى قدرة الشاعر على كتابة قصيدة طويلة بقافية واحدة عن موضوع موحد، ويقول، إنه بعد أن أنجز هذا «بينت عندئذٍ لإخواني من الناطقين بالضاد ضرورة نهج مناهج أخرى لمجاراة الأمم الغربية في ما انتهى إليه رقيها شعراً وبياناً»[٧٤]. كانت التجديدات التي أدخلها تقع في فن الوصف وفي الصور الشعرية إضافة إلى الشعر القصصي. «بهذه الطريقة» يقول، «مهدتُ الطريق للتجديد قبولاً في دوائر [أدبية] كانت ضيقة ثم أخذت تتسع إلى ما وراء ظني، وستستمر في الاتساع بحكم العصر وحاجاته والعلم ومقتضياته والفن ومستحدثاته»[٧٥]. ثم يستطرد ليقول إنه الآن، حتى مع تقدم العمر، لا يزال يريد للشعراء أن يجددوا، وإنه غير منزعج عندما لا يتقيد بعض المجددين بما يدعوه اللغويون صحيحاً، لأنه مقتنع تماماً بأن اللغة العربية سوف تغدو عما قريب قادرة على جميع أنواع التعبير. ويعكس هذا لنا فهماً عميقاً لسر التطور في الفن. كانت رغبته الكبرى دائماً أن يستطيع إقناع التقليديين الراسخين في تقليديتهم بأن اللغة العربية قادرة على التكيف مع تغير الزمن[٧٦].

كان قاموس مطران اللغوي غنياً غنى كبيراً، وكانت لغته وتعابيره منتقاة، رغم أنه قد يبدو متعالماً أحياناً (كما في تلك القوافي الثقيلة الكثيرة في قصيدته الطويلة «نيرون»). ويغلب لديه ميل لاستعمال كلمات أقل شيوعاً، من دون أن يسبب في ذلك صدمة كبيرة للقارئ[٧٧]. ويلمس المرء أن هيمنته على التعبير الشعري، رغم ما فيها من قوة اللغة القديمة ودقتها، لا تقع أبداً في الابتذال، وليس من السهل التنبؤ بها كما يحدث مع الشعراء التقليديين. كانت عادة مطران في تنقيح قصائده ومراجعتها مرة بعد مرّة تضفي عليها قوة جديدة راسخة وإن كانت تسلبها شيئاً من السلاسة والتلقائية. ومن المؤسف أن الشعراء المصريين في الجيل اللاحق لم يفيدوا من دقته وقوة عبارته وتماسكها، لأن الضعف في تركيب الجملة يلاحظ عند عبد الرحمن

(٧٤) مطران، **ديوان الخليل**، ج ٣، ص ٤٨.

(٧٥) مطران، «التجديد في الشعر،» ص ١٠.

(٧٦) انظر مقدمته لـ: خليل مطران، **ديوان الخليل**، ط ٢.

(٧٧) ولكن ثمة صعوبة طفيفة في سرعة تقبل القارئ كثيراً من شعره، وهو قارئ نشأ على تذوق الشعر القديم بالدرجة الأولى. وقد لاحظ المنفلوطي ذلك حيث قال «ثمة عنصر غريب [في شعره] يشبه قطعة فحم بين جواهر نفيسة»، ذكرها العقاد في: عباس محمود العقاد، «ذكريات الخليل،» في: مصر، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، **مهرجان خليل مطران**، مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية؛ ١٦ (القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٠)، ص ١٣. يرى العقاد ذلك نقطة ضعف في الأسلوب ناجمة عن الإفراط في الابتكار، ولكن رغم أن هذا الابتكار هو بلا شك سر الغرابة في شعره، إلا أنه لا يؤدي إلى ضعف في الأسلوب كما يفترض العقاد.

شكري، كما يلاحظ في شعر أكثر المعجبين إخلاصاً لمطران وهو أحمد زكي أبو شادي. كما إن شعراء آخرين من جيل أبي شادي، مثل ناجي، لم يتعلموا الاقتصاد والتوازن من أسلوب مطران، فشعرهم يعاني التمييع وهلهلة التركيب أحياناً.

إن أحد إنجازات مطران التي غدت عنصراً ثابتاً في الشعر الحديث هو وحدة القصيدة. ففي وقت مبكر من حياته بدأ مطران يهاجم افتقار القصيدة التقليدية إلى الوحدة. وقد استطاع في بعض أشعاره القصصية أن يبلغ وحدة عضوية، حيث تتلاحق الأحداث في القصيدة حتى تبلغ الذروة؛ لكن في بقية شعره نجح ببلوغ وحدة موضوع وحسب، والقدرة على أن يحافظ على تواصل متناسق في الفكرة والشعور.

كان مطران على وعي بعنصر الصدق في الشعر، ويؤكد أهمية تصوير الشاعر عصره الذي يكتب فيه[٧٨]. وباستثناء قصائده في المناسبات، حيث يغلب أن يوجد بيت أو أكثر فيه مبالغة في المديح، يتميز شعر مطران بالصدق والجدية.

من الواضح إذاً أن ميول مطران الرومانسية قد حدّ منها ما أورثه الشعر القديم من حس بالتوازن، ومن إغراق في التنقيح، ومن فتور النبرة والعاطفة عنده أحياناً. لذلك لم يكن باستطاعته أن يبعث تياراً من الرومانسية في الشعر العربي، لكن شعره قد حمل التباشير الأولى للتغير الأساسي، وأدخل النزعة الرومانسية من خلال اهتمامه الكبير بالطبيعة، واختياره الموضوعات الرومانسية في شعره القصصي، وفي دعوته الصريحة للتجريب.

ثم إن العصر الذي بدأ مطران فيه شعره التجريبي (نهاية القرن التاسع عشر والعقد الأول من القرن العشرين) لم يكن على استعداد بعد لانتشار التيار الرومانسي في الشعر في الوطن العربي، ولا سيما في مصر. إنه لصحيح أن اهتمام الشعراء العرب في كل مكان بالشعر الغربي حتى ذلك الوقت كان منصباً على شعر الرومانسيين الغربيين من إنكليز وفرنسيين[٧٩]. إلا أن قراءات شعرائنا في الشعر الغربي لم تكن إجمالاً قد نضجت بعد ولم يكونوا قد تمثلوا ما قرأوه منها تمثلاً عميقاً بشكل تصبح فيه

---

(٧٨) انظر: مطران، «التجديد في الشعر،» ص ١١ ـ ١٢.

(٧٩) حول تفضيل شوقي للرومانسيين الفرنسيين، انظر: ضيف، **شوقي، شاعر العصر الحديث**، ص ٩٧ ـ ٩٨، وحسين، **حافظ وشوقي**، ص ٢٠ ـ ٢٢. وحول اهتمام مطران بالرومانسيين الفرنسيين، انظر: الرمادي، **خليل مطران، شاعر الأقطار العربية**، ص ٢٤٧ ـ ٢٥٣، وأدهم، «الطور الأول من حياة مطران،» ص ٩١. ولأول أثر للرومانسيين الإنكليز في شكري، انظر: شكري، «الشعر والثقافة،» ص ٣٤. وحول الناقد الفلسطيني روحي الخالدي واهتمامه بالرومانسية المقارنة، انظر: «ثالثاً: بواكير الاهتمام بالأفكار والأشكال الجديدة،» ضمن هذا الفصل من الكتاب وغير ذلك كثير.

جزءاً من توجههم الشعري التلقائي، إلا نادراً. من ناحية ثانية لم تكن روح العصر، رغم ما تضمنته من تطلع إلى الجديد وشوق إلى المغامرة، ثورية حقاً ورافضة أوضاعها الداخلية، ولا كانت منهمكة انهماكاً مأساوياً بالأحداث والتغيرات الاجتماعية. لذلك فإنها لم تكن في حاجة إلى هيمنة التيار الرومانسي الذي يرافق مثل هذه الأوضاع القلقة. من ناحية ثالثة، ومن وجهة نظر فنية صرف، كان الشعر العربي نفسه، ولا سيما في مصر ودمشق، وهما معقلا الكلاسيكية الجديدة، كفيلاً بأن يقاوم مثل هذه الحركة المبكرة في تاريخه الحديث، حتى لو حاول أن يبعثها شاعر جيد من خلال وضع شخصي خاص لا ينتظم سواه من الشعراء. فقد كان شعر الكلاسيكية المحدثة في قمة مجده وقتئذٍ محصناً ومتجذراً، بحيث إن أي انحراف جذري عن روحه وبنيانه في مثل ذلك الوقت المبكر كان سيمنى بالفشل[٨٠]. وكان على أدوات الهدم والتغيير في مواجهتها تحصينات الكلاسيكية أن تنتظر وقتها المناسب في ما بعد لتشن حملتها الكبيرة. أما في ذلك الوقت، أي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين، فقد كان على الشعراء الذين يدركون الحاجة إلى التغيير، كما كان الحال مع مطران، أن يستعملوا تلك الأدوات بحذر شديد وأن يطبقوها بالتدريج.

وإنه لهذا السبب فإن بداية الرومانسية في الأدب العربي الحديث قد ظهرت في حقلين منفصلين. كلاهما بعيد عن الوضع الشعري المباشر في الشرق العربي. كان الحقل الأول أدب المهجر الذي كان بعده المكاني، كما سنرى، قد أعطى الفرصة للتغيير والتجريب وشجع الشعراء عليه، إذ شعروا أنهم في مأمن من هجومات الكلاسيكيين المباشرة وقدرة النقاد في الوطن العربي، المترسخين في كلاسيكيتهم، على أن يقوضوا محاولات التجديد المناوئة للمذهب الكلاسيكي. وكان الحقل الثاني هو حقل النثر حيث قام عدد من الأدباء، على رأسهم مصطفى لطفي المنفلوطي (١٨٧٢ ـ ١٩٢٤)، في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين بكتابة نثر فائق العاطفية استطاع أن يدخل التيار الرومانسي إلى الحساسية الأدبية في الوطن العربي، من دون أن يثير شكوك أهل الحفاظ ومخاوفهم. فقد رأينا أن النثر سبق أن كان وسطاً ناجحاً للتجريب الأدبي في القرن التاسع عشر. فهو من ناحية أولى، لا يحمل قدسية الشعر في نفوس العرب، ومن ناحية ثانية، لا يفرض بناؤه الطبيعي ككلام مسترسل تلك القيود المعيقة التي يفرضها البناء الشعري. فالتجريب فيه أيسر ما دام كاتبه لا يخرج على أصول اللغة ونحوها.

باختصار، بإمكان المرء أن يقول إن مطران، على الرغم من إنجازه المهم في

---

(٨٠) يغلب على الشعراء العرب الجمع بين الاتجاهين: القديم والرومانسي، ذلك لأن ترسخ الشكل والأسلوب القديمين يشكل عقبة دون التحرر الرومانسي الكامل.

الشعر في مطلع هذا القرن، لم ينجح بإنعاش عنصر العاطفة في الشعر وإطلاقه قوياً متوهجاً. غير أننا نجد في أعماله ميزات أخرى: نجد فيها توسعاً في اهتمامات الشاعر العامة، وإنعاشاً لعنصر الخيال في الشعر، كما نجد فيها بعض الطرافة أيضاً. لقد كان عنصر الخيال في شعره من القوة بحيث يمكننا القول إن هذا الشاعر هو الذي وضع الأساس لكثير من الشعر القائم على الخيال في حقبة العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن. وكان في تحديده المبكر أهدافه الشعرية سابقاً لأوانه، وكذلك في اكتشافه حقلاً جديداً من التجربة الشعرية هو الحقل القصصي. لم يكن الشيء المثير في مسيرته الشعرية هو الشعر نفسه بقدر ما كان تلك الشجاعة الفائقة في محاولته المتعمدة القيام بعبء مزدوج، هو سعيه للتواصل الأكيد مع ماضي العرب الشعري بينما كان يشق طريقه نحو حقول بكر ضد تيار من التقاليد شديدة التحصين.

لقد شق مطران الطريق إلى عدة وجوه من التجديد، لكنه بقي طوال حياته واقفاً عند حدود تجربته. كانت أعظم مساهمة له في الشعر العربي وأكثرها نزوعاً للتجديد قد تمت في بداية مسيرته الشعرية. وتظل مكانته في تاريخ الشعر العربي مكانة شاعر بشّر بوعي جديد ولو أنه لم يستطع أن يفرض قضيته بقوة على معاصريه.

ثالثاً: بواكير الاهتمام بالأفكار والأشكال الجديدة

قبل أن يعرض مطران الجزء الأكبر من أفكاره عن الشعر، كان ثمة كتّاب آخرون يعملون في ذلك الحقل. كان اللبناني المتمصّر نجيب حداد (١٨٦٧ ـ ١٨٩٩) شاعراً وصحفياً وناقداً ومترجماً وروائياً رائداً ومسرحياً. فقد كتب عام ١٨٩٧ مقالة طويلة نشرها في **البيان** قوامها مقارنة بين الشعر العربي والشعر الغربي، يظهر فيها رؤية نقدية حديثة جيدة. وإذ كان يقارن النوعين من الشعر لاحظ الاعتماد الكبير في الشعر العربي على الأسلوب واللغة، بينما يعتمد الشعر الفرنسي مثلاً، أكثر من الشعر العربي، على الدقة وطرافة المعنى وصدق العبارة، مما يساعد على ترجمته بدقة إلى لغات أخرى. وقد لاحظ حداد كذلك أن العرب يبرعون في وصف الأشياء، بينما يبرع الشعراء الغربيون في وصف الحالات الروحية والعاطفية، وقال كذلك إن الغربيين لا يلجأون إلى المديح والفخر والإطناب والمبالغات المستهجنة، ولا يستعملون المقدمات في أشعارهم بل يدخلون إلى موضوعاتهم مباشرة، كما أنهم يكتبون المسرحيات الشعرية. من الجدير بالذكر هنا أن بعض المسائل التي تناولها حداد في ذلك الوقت المبكر بقيت موضع نقاش في النقد لعقود كثيرة بعده[٨١].

---

(٨١) انظر الفصل الخاص عن حداد في: إسحق موسى الحسيني، **النقد العربي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٧).

في مطلع القرن نشر كاتب فلسطيني هو روحي الخالدي (١٨٦٤ ـ ١٩١٣) سلسلة مقالات في **الهلال** بعنوان «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هيجو». في هذه السلسلة من المقالات التي امتدت من تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٠٢ إلى تموز/يوليو ١٩٠٤، استعرض الكاتب تاريخ الآداب العربية والغربية، محاولاً أن يبين أثر الأولى في الأخرى. ولا شك في أن القارئ الحديث سيجد هذه المقالات تميل إلى التبسيط ولا تخلو من أخطاء. لكن القراء العرب في ذلك الوقت كانوا يفتقرون إلى أي اتصال تقريباً مع المفاهيم الأدبية الغربية، لذا نالت تلك المقالات شعبية كبيرة[(٨٢)]. ومن أهم ما قدمه الخالدي وصفه تطور التيار الرومانسي في الأدب الغربي؛ وربما كان الخالدي أول كاتب عربي تناول مفاهيم المدرسة الرومانسية الغربية وقارنها بالمفاهيم العربية الكلاسيكية. كان الخالدي القنصل العثماني في «بوردو» فتمكن من الاتصال المباشر مع الأدب الغربي. ليس هنا موضع مناقشة مفاهيم الخالدي عن الظواهر الأدبية، بل المهم هو أن نحاول تصوّر أثر ما كتبه في القراء العرب عند مطلع القرن. فهو يقول في وصف الرومانسية: «وإنما كان كلام الأدباء الألمانيين في هذا الطراز الجديد صادراً عن تأثر وتهيج وانفعال في النفس وعن إحساس في القلب»[(٨٣)]. ويقول إن هؤلاء الكتّاب كتبوا بلغتهم المحكية وصوروا كل ما يمكن أن يثير استجابة عاطفية. وكانوا يراعون البساطة في الأسلوب والتعبير. ويقول عن لامارتين: «ونظم ديوان التفكرات الشعرية، فكان أول بناء من أبنية الشعر الجديد الموسيقي... وخالف فيه أساليب من تقدمه.. واشتمل ديوان لامارتين على تمجيد الله.. وعلى استغراقات في الحب وتجليات لطيفة، ووصف مظاهر الكون وعالم الطبيعة وصفاً بديعاً»[(٨٤)]. كما يقول عن فكتور هيغو: «أوجد فكتور هيجو بذلك الطريقة الرومانسية وحاد فيها عن استعارات الطريقة المدرسية وتشبيهاتها القديمة. ولم يتخذ كلام المتقدمين منوالاً لينسج عليه... بل اتخذ السَّوق الطبيعي والإحساس الباطني دليلاً له في النظم والنثر»[(٨٥)]. أما الطريقة المدرسية فإنها تعتمد على «انتقاء

(٨٢) في بداية السنة الثانية قالت هيئة تحرير **الهلال** «كنا قد قررنا التوقف عن نشر هذه المقالات بعد السنة الأولى... لكن كثيراً من القراء... كتبوا يطلبون الاستمرار في نشرها، مبدين إعجاباً شديداً بجهود الكاتب في البحث...». انظر: **الهلال**، السنة ١٢، الجزء ١ (تشرين الأول/أكتوبر ١٩٠٣)، ص ٣٨ الهامش.

(٨٣) كاتب فاضل، «الطريقة الرومانسية عند الألمان والفرنساويين،» **الهلال**، السنة ١٢، الجزء ٩ (شباط/فبراير ١٩٠٤)، ص ٢٦٦.

(٨٤) المصدر نفسه، ص ٢٧٤.

(٨٥) كاتب فاضل، «ظهور فيكتور هوكو،» **الهلال**، السنة ١٢، الجزء ١٤ (نيسان/ابريل ١٩٠٤)، ص ٤٢٩.

الألفاظ وسبك العبارات وانسجام المعاني ومراعاة القواعد»، وفيها شيء من التعمل والتصنع في الكلام واعتماد على الإنشاء العالي الطبقة، وعلى «أصول الصك والسبك» و«أنواع البديع والاستعارات»[٨٦]. إن الخالدي أول ناقد عربي حديث يصف لنا الصفات التي ميزت الرومانسية من الأسلوب الكلاسيكي في التعبير، وفي وصفه تغدو الصلة الرومانسية بين العواطف والطاقة الإبداعية شديدة الوضوح، كما إنه يسترعي الانتباه إلى عنصر البساطة في الأسلوب الرومانسي، ويؤدي إلى الاستنتاج بأن التغير في الحساسية الشعرية يقود إلى تغير في الأسلوب واللغة والصورة. ومن أهم النقاط الجديرة بالذكر هنا أن الخالدي، إذ يعامل الأدب الغربي بالاحترام الضروري، فإنه لا يبالغ في تمجيده على حساب الأدب العربي. في هذا يذكرنا بناقد قبله هو الشدياق وبناقد حديث بعده بكثير هو مارون عبود. ولا شك في أن موقف هؤلاء النقاد الثلاثة يختلف جذرياً عن موقف عشرات الذين كتبوا عن الأدبين العربي والغربي في هذا القرن، رافعين لواء الثاني على حساب الأول، فأسهموا بذلك في قتل الثقة بالذات وبالإنجازات الأدبية العربية في تاريخها الطويل، ولم نزل حتى الآن نعاني ضعف بصيرتهم وسوء تحملهم المسؤولية الحضارية. أما الخالدي فهو يتناول الموضوع بشكل طبيعي خال من التعقيدات والمقابلات التعسفية بين الأدبين[٨٧].

وثمة كاتب آخر من معاصري الخالدي وحداد هو سليمان البستاني (١٨٥٦ ـ ١٩٢٥)، وكان شاعراً لبنانياً وكاتباً ورجل دولة ساهم في الشعر التجريبي والنقد. وفي عام ١٩٠٤، بعد عشر سنوات من الجهد، نشر ترجمة كاملة للملحمة **الإلياذة** قوامها أحد عشر ألف بيت من الشعر، جرّب فيها أنواعاً من القافية والوزن وأشكالاً شعرية شتى (كالدوبيت والموشح). غير أن هذه التجربة، من وجهة نظر شعرية فنية، لم تكن ناجحة كل النجاح. فالشعر العربي بين يدي البستاني، في ذلك الوقت المبكر من النهضة، أظهر مقاومة كبيرة للتعابير الغريبة عن روح الشعر العربي القديم وأسلوب التفكير الموروث. ولأن البستاني كان تحت تأثير الروح الشعرية العربية الكامنة في التعابير واللغة الكلاسيكية لم يستطع أن يستوعب تماماً روح النص الأصلي. وتكمن الأهمية الرئيسية في تجربة البستاني في شجاعة المحاولة وجدّتها، فقد كانت «أول محاولة مثابرة لتقديم رائعة من روائع الأدب الكلاسيكي [اليوناني]

(٨٦) فاضل، «الطريقة الرومانسية عند الألمان والفرنساويين،» ص ٢٦٨.

(٨٧) للمزيد انظر: الحسيني، **النقد العربي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين**، ص ٣٣ ـ ٥١؛ محمد يوسف نجم، «الفنون الأدبية،» في: الجامعة الأميركية في بيروت، هيئة الدراسات العربية، **الأدب العربي في آثار الدارسين** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦١)، ص ٣١٨ ـ ٣١٩، وأبو شادي، **أصداء الحياة**، ص ٣٧ وما بعدها.

في شكل شعري يستطيع الوطن العربي تقبّله»(٨٨).

لكن الأهمية تقع في مقدمة **الإلياذة** الطويلة ـ التي بلغت مئتي صفحة ـ أكثر من الترجمة الفعلية. إن هذه المقدمة، بالإضافة إلى كتابات حداد والخالدي، قد تكون أولى المحاولات الحديثة في النقد الأدبي التي كانت تنطوي على نظرة عميقة مقارنة للأدب الغربي. فإلى جانب ما كتبه البستاني حول هوميروس و**الإلياذة** وأهميتها في تاريخ الأدب، ناقش قضايا شعرية أخرى، كطبيعة الشعر الملحمي ولماذا لم يكتب العرب شعراً ملحمياً، وهي مناقشة في غاية الإمتاع والفائدة. وإلى جانب ذلك ناقش البستاني طريقة الترجمة الشعرية وبضعة مواضيع أخرى، بعضها يتميز حتماً بالطرافة والجدّة(٨٩).

رابعاً: الشعر العربي في الأمريكتين

بلغ النشاط الأدبي العام في مصر ذروته بقيام حركة تهدف إلى تحرير الشعر من كثير من مظاهر الكلاسيكية المحدثة، التي تعمقت جذورها هناك. ولسوف ننظر في نجاح هذه الحركة وإخفاقاتها في الفصل القادم، ولكن قبل أن تبدأ تلك الحركة، كانت ثمة حركة مشابهة مستقلة في الشعر العربي تشق طريقها نحو التجديد في الأمريكتين، أو «المهجر الأمريكي» كما أصبح يدعى، وذلك على أيدي الشعراء العرب الذين هاجروا إلى الولايات المتحدة وأمريكا اللاتينية. وقد برهنت حركة الشعر في المهجر على أنها أكبر نجاحاً وتأثيراً من الأخرى. يبدو أن كلاً من الحركتين لم تكن على علم بالحركة الأخرى إلا في وقت متأخر من تطورهما، بعد أن كانت المبادئ الأساسية لكل منهما قد استقامت. وهذه مسألة ذات مغزى فني، لأنها تكشف لنا عن حاجة الشعر في ذلك الوقت إلى التجديد أينما كان، وتعكس ردود الفعل المتماثلة لدى الشعراء والنقاد العرب في كل مكان كلما تم اتصالهم بمجالات أجنبية؛ فقد تأثرت الحركتان بشكل مباشر وغير مباشر بالشعر الغربي والأفكار الغربية عن الشعر.

لا بد لنا من أن نبدأ من هنا بالتشديد على الفروق الأساسية بين شعر المهاجرين العرب إلى الولايات المتحدة وشعر أقرانهم في أمريكا الجنوبية. فثمة **ثلاث** نقاط مهمة

---

(٨٨) H. A. R. Gibb, «Studies in Contemporary Arabic Literature, I: The Nineteenth Century.» *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 4, no. 4 (1926-1928), p. 751.

(٨٩) حول مشكلة الشعر الملحمي وترجمة **الإلياذة** إلى العربية، انظر: هوميروس، **إلياذة هوميروس**، ترجمة وشرح سليمان البستاني (القاهرة: مطبعة الهلال، ١٩٠٤)، ص ١٠٧ وما بعدها وانظر في ص ٨٩ ـ ٩٠ مناقشته طبيعة العملية الإبداعية وكيف يرى الشاعر القصيدة برمتها وفي جميع عناصرها في آن معا (وهي فكرة حديثة جدا). وحول مناقشة آرائه، انظر: جوزيف هاشم، **سليمان البستاني والإلياذة**، ط ٢ (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٦٠).

في هذا المجال: **أولها**، أن الإنتاج الشعري في الجنوب كان يتفوق في الكم على إنتاج شعراء المهجر الشمالي، **وثانيها**، أنه على الرغم من كثرة كتاب النثر في الجنوب، فإن أشهر الأدباء الجنوبيين كانوا من الشعراء[٩٠]. والنقطة **الثالثة** هي أنه على رغم وفرة الشعر في الجنوب فإن الشعراء الذين هاجروا إلى الشمال كانوا هم الذين قاموا بثورة الشكل والمضمون واللغة واللهجة، وهم الذين أدخلوا المواضيع التجريدية والمواقف الفلسفية إلى الشعر، وعلى أيديهم أفلحت الرومانسية في الدخول إلى الشعر. لقد بقي شعر الجنوب، على امتداد فترة أطول من تلك التي أمضاها غيره، ضمن التيار الرئيسي للشعر والثقافة العربية. إن الكتّاب الذين تناولوا هذا الموضوع مثل عبد الغني حسن ومصطفى هدارة وعمر دسوقي وأنيس الخوري المقدسي وجورج صيدح وغيرهم حاولوا أن يبحثوا في شعر المهجر جميعه على أنه وحدة متكاملة. وعلى الرغم من أن بعض الكتّاب مثل المقدسي وعيسى الناعوري مثلاً قد أشاروا إلى بعض الفروق بين الجماعتين، إلا أنهم لم يروا أن شعر المهجر يسير في تيارين مختلفين[٩١]. وفي كتاب إحسان عباس ومحمد يوسف نجم القيم عن شعر المهجر[٩٢] نجدهما يتجنبان مناقشة المساهمة الجنوبية ويكتفيان بالحديث عن شعر «الرابطة القلمية»، وهي الجمعية الأدبية المشهورة في أمريكا الشمالية التي قادت موجة التجديد في الشعر العربي في المهجر. وقد كتبت نادرة سراج عن شعر الرابطة أيضاً من دون التعرض لسواها من شعر الأمريكتين[٩٣].

كانت الخلفية الشعرية المباشرة واحدة لدى جميع هؤلاء الشعراء. يصف ميخائيل نعيمة ذلك في مقالة كتبها عام ١٩٤٩: «لقد كان الفكر مغلقاً، والذوق (الأدبي)

---

(٩٠) انظر: جورج صيدح، **أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية**، ط ٣ (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٤)، ص ٥٤، وانظر في ص ٣٨٧ ـ ٣٨٨ ما يورده صيدح تعبيراً عن فكرة نظير زيتون وهو كاتب سوري معروف في البرازيل، عن غلبة الشعر على النثر في المهجر الجنوبي. انظر أيضاً ص ٣٨٨ حول فكرة توفيق قربان.

(٩١) انظر: محمد عبد الغني حسن، **الشعر العربي في المهجر** (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٥٥)؛ محمد مصطفى هدارة، **التجديد في شعر المهجر** (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٥٧)؛ عمر الدسوقي، **في الأدب الحديث**، ٢ ج، ط ٦ (القاهرة: مطبعة الرسالة، ١٩٦٤ ـ ١٩٦٦)، ج ٢، ص ٢٢٩ ـ ٢٣٥؛ أنيس الخوري المقدسي، «المهاجرة وأثرها الأدبي،» في: المقدسي، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث: دراسات تحليلية للعوامل الفعالة في النهضة العربية الحديثة ولظواهرها الأدبية**، ص ٢٧٨ ـ ٢٩٧، ومصادر أخرى.

(٩٢) إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، **الشعر العربي في المهجر: أمريكا الشمالية** (بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٥٧).

(٩٣) نادرة جميل سراج، **شعراء الرابطة القلمية؛ دراسات في شعر المهجر**، مكتبة الدراسات الأدبية؛ ٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٧).

آسناً، والإرادة الخلاقة مشلولة فما يجرؤ الشاعر أن يحيد في القصيدة الواحدة عن القافية الواحدة، ولا أن يتخطى الأبواب التي طرقها الشعر العربي منذ أقدم الأزمنة». وبعد أن يصف ذلك الشعر يقول: «ذلك الأدب بعينه هو الذي حمله المهاجرون إلى ديار غربتهم في بدء هجرتهم، مثلما حملوا الجو الروحي القاتم الذي نشأوا فيه»(٩٤). وقد قال جبران كذلك، في رسالة إلى مستشرقة، إن سوريا في ذلك الوقت كانت تعاني علتين: التقليدية والتقاليد(٩٥). ولكن الذي حدث بعد أن استقر أولئك الشعراء في مواطنهم الجديدة كان مسألة أخرى، فقد مرّ الإنتاج لدى شعراء الشمال بتغير فني كبير، بينما بقي شعراء الجنوب أقل فعالية وجرأة تجاه التجديد رغم أنهم، قياساً إلى الشعر المعاصر لهم الذي كان يكتب في البلدان العربية، كانوا كثيراً ما يبدون نظرة أوسع ومنظوراً أعمق ورؤية أوضح للإنسان والحياة. وفي مجال الشكل بقي النظام القديم ذو الشطرين والقافية الموحدة هو النظام السائد في الجنوب إجمالاً، مع أمثلة ناجحة من الرباعيات والبحور القصيرة وتنويعات على نمط الموشح. أما في الموضوع، فإلى جانب الرحلات الخيالية(٩٦) للأخوين فوزي وشفيق المعلوف، التي كشفت عن طرافة وجرأة على التجريب مع ميل رومانسي واضح، فقد كان شعراء الجنوب يطرقون عادة مواضيع تشبه مواضيع الشعراء المعاصرين لهم في الوطن العربي. وفي اللهجة كان قسم كبير من الإنتاج الجنوبي، سواء منه ما كان مكرساً للمواضيع الوطنية أو إلى أمثلة الحِكَم شديدة التركيز التي ميزت الشعر العربي القديم، يحتفظ بنبرة بلاغية مباشرة، مفعمة بتأكيد الذات، تميز ذلك الشعر(٩٧).

من المفيد ملاحظة الفروق الأساسية في النظرة والموقف والاهتمامات لدى المجموعتين، ولعل أشدها بروزاً كان الفرق بين الجماعتين تجاه القومية. فبينما كان شعراء الشمال يميلون إلى نظرة شمولية نحو العالم ويؤمنون غالباً بأخوية الإنسان، كان أغلب شعراء الجنوب يؤيدون القومية العربية بشكل واضح. وقد لاحظ بعض الكتّاب

---

(٩٤) كما أورده: هدارة، **التجديد في شعر المهجر**، ص ٤٨ من **مجلة الحديث** (٤ كانون الثاني/ يناير ١٩٤٩).

(٩٥) كما أورده: رتيف خوري، **الفكر العربي الحديث، أثر الثورة الفرنسية في توجيهه السياسي والاجتماعي** (بيروت: دار المكشوف، ١٩٤٣)، ص ٢٦٢.

(٩٦) فوزي عيسى المعلوف، **على بساط الريح** (بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٢٩)، وشفيق المعلوف، **عبقر** ([البرازيل؟]: ش. المعلوف، ١٩٣٦).

(٩٧) هذه اللهجة لم تلازم دائما الشعر الذاتي في قصائد الشعراء في أمريكا الجنوبية، فبإمكاننا أن نسمع نغمة شخصية وصوتاً حميماً أشد خفوتاً في شعر عدد منهم، ولا سيما الياس فرحات عندما يكتبون شعراً شخصياً.

عن الموضوع الشعري الفروق الأساسية في اللغة[٩٨] والموضوع بين الجماعتين[٩٩]، لكن قليلاً منهم حاول أن يبحث في أسباب تلك الفروق[١٠٠].

ويبدو أن ثمة أسباباً فنية إلى جانب الأسباب المتعلقة بالمحيط كانت وراء تلك الفروق. فعلى المستوى الفني كان ثلاثة من أكثر الشخصيات أثراً في الأدب العربي - الأمريكي هم من أدباء الشمال. هؤلاء الثلاثة هم الريحاني وجبران ونعيمة الذين كان لهم من الشجاعة والأصالة وتنوع الخلفية الثقافية ما ساعدهم على فرض آراء ومفاهيم جديدة على معاصريهم. وربما كان أعظم إنجاز حققته الجماعة في هذا المجال هو تحول إيليا أبو ماضي، أحسن شعراء المهجر، تحت تأثيرهم، من موقف تقليدي واقعي إلى ذلك الأسلوب التأملي البالغ التجريد الذي ميز أشهر قصائده. وقد فعل هؤلاء المبدعون الثلاثة الكثير لتوطيد موقف شديد التحرر نحو الأدب، يخلو من العيوب الملازمة في المذهب التقليدي. ولم يكن عند شعراء الجنوب مثل تلك القوة وذلك الوعي الفني.

ثم إن الفرق بين الحياة في الولايات المتحدة والحياة في أمريكا اللاتينية في بداية هذا القرن جعل المحيط كذلك يساعد على توسيع الشقة بين الجماعتين. فأسلوب الحياة في أمريكا الشمالية، بما فيه من نظام وتفوق مادي، وبما يتركه من أثر بالغ في الوافدين من أماكن تختلف جذرياً في أسلوب حياتها عنه، وبضجته وسرعته وسعي أهله الدؤوب نحو أهدافهم الخاصة، نمط الحياة ذاك الذي وصفه نعيمة بـ «التنين»[١٠١]، لم يلبث أن جذب هؤلاء المهاجرين إلى فلكه، فأقلمهم بسرعة وقوة

---

(٩٨) انظر مقدمة جورج حسان المعلوف لديوان: الياس فرحات، **الربيع** (ساو باولو: مطبعة صفدي، ١٩٥٤)، ص ٣٧ ـ ٣٨، حيث يقول «كان أثر المحيط على المهاجرين العرب في أمريكا [الشمالية] مدمراً، إذ أبعدهم عن... اللغة العربية. فقد حرروا أنفسهم من بعض قواعدها... لكن العرب الذين هاجروا إلى أمريكا اللاتينية وبخاصة البرازيل، حافظوا على (الروابط) مع اللغة العربية... وزادوا من قوتها». انظر أيضاً: وديع أمين ديب، **الشعر العربي في المهجر الأمريكي: دراسة وتحليل** (بيروت: دار الريحاني، ١٩٥٥)، ص ٢٢ ـ ٢٤.

(٩٩) المقدسي، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث: دراسات تحليلية للعوامل الفعالة في النهضة العربية الحديثة ولظواهرها الأدبية**، ص ٢٨٢ ـ ٢٨٣.

(١٠٠) انظر: سلمى الخضراء الجيوسي، «فرحات: الشاعر العربي،» **الأديب** (بيروت)، السنة ١٥، الجزء ٥ (أيار/مايو ١٩٥٦)، ص ٣٠، حيث تعرض أسباب الخلاف بين شعراء الجماعتين الشمالية والجنوبية في المهجر.

(١٠١) ميخائيل نعيمة، **سبعون... حكاية عمر، ١٨٨٩ ـ ١٩٥٩**، ٣ ج، ط ٢ (بيروت: دار صادر، ١٩٦٤ ـ ١٩٦٦)، ج ٢، ص ٢٠٣ وانظر ص ١٩٦ ـ ٢٠٨. وحول خطاب نعيمة إلى أبناء قريته، انظر: مارون عبود، **مجددون ومجترون** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٤٨)، ص ٢١٦. انظر أيضاً: أمين فارس الريحاني، **الريحانيات**، ٤ ج (بيروت: المطبعة العلمية، ١٩٢٢ ـ ١٩٢٣)، ج ١، ص ٦٣ ـ ٦٧ وج ٢، ص ٨ ـ ٩، والجيوسي، المصدر نفسه، ص ٣٠.

من دون إرادتهم، وطبعهم بطابعه العام. إن الفردية العربية لا تلبث أن تتوارى قليلاً في مثل هذا المحيط، فهو يرغم الفرد على الدخول في نوع من التسوية والتوفيق مع مطالبه الصارمة التي لا تلين. ثم إن شعراء الشمال لم يستطيعوا إلا أن يتأثروا بما سمعوه من حديث عن مُثُل التحرر والحريات الأربع، إضافة إلى الحديث عن قيمة الإنسان وموقعه من الحياة؛ وهي المفاهيم المألوفة في المذهب التحرري الغربي. والولايات المتحدة، بما فيها من نجاح مادي، كانت تشيع فيها روح عامة من التحرر ما كان لها إلا أن تترك أثرها في أولئك المهاجرين الشبان الذين كانوا يبحثون غريزياً، وعن قصد، عن منابع جديدة من التجربة والمعرفة.

ويخالف هذه النظرة شاعر من جماعة الجنوب هو جورج صيدح. فهو يصر على أن شعراء الشمال هم الذين كانوا المبشرين برسالة الشرق الروحية. فقد كانوا يعطون ولا يأخذون، أما رسالتهم فقد «كان تأثيرها بليغاً في البيئة الأمريكية حيث كانت النفوس مفتقرة إلى فلسفة روحية»(١٠٢). ولكنه اعترف بأن «البيئة الأمريكية في الشمال فرضت طابعها على عادات المهاجرين العرب وعلى مظاهرهم الخارجية». غير أنه يصرّ على أن أغلب الأدباء الذين عرفهم كانوا يعيشون في فكرهم وعواطفهم قريباً من أوطانهم الأصلية(١٠٣). ولكن إذا كان التناقض بين المثل العليا والواقع المادي يبدو مستهجناً ومنفراً للمهاجرين العرب إلى أمريكا الشمالية، فإنه كان لا بد لمظاهر القوة الصارخة والتفوق المادي الهائل والتقدم الحيوي، لتلك السيطرة الفعلية على الحياة، من أن تشكل التحدي الأكيد لهم وتدفعهم إلى ثورة فكرية كبيرة. لعل مخلفات المجتمع الزراعي الذي تركوه وراءهم، وهو مجتمع مضطهد أعياه الفقر، قد أخّرت اندفاع هؤلاء الشعراء إلى حد ما، ولعل الحاجز الثقافي الأساسي بينهم وبين الأمريكيين كان كفيلاً بأن يحول دون انقلاب نهائي، ولكن ليس من شك أبداً في أنهم وجدوا في ما رأوا مستوى عالياً من التقدم الإنساني والحرية لم يستطيعوا أن يجدوا له شبيهاً عند شعبهم. ثم إن الثقافة الغربية إذا لم تكن في متناول الجميع(١٠٤)، فقد استوعبها زعماء الحركة الثلاثة في الشمال

---

(١٠٢) صيدح، **أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية**، ص ٧٥ ـ ٧٦، وفصل «التأثر والتأثير،» ص ٩١ ـ ١٠٠.

(١٠٣) المصدر نفسه، ص ١٠٩. ينطبق هذا القول على أكبر شعراء المهجر، إذ إننا سوف نرى في دراستنا لإيليا أبو ماضي كيف بقي هذا الشاعر موالياً في أعماقه للكثير من المواقف الفكرية والروحية الموروثة، بإيجابياتها وسلبياتها، رغم التغير الواضح الذي أصابه يوم التقى بجبران ونعيمة عند إنشاء الرابطة القلمية. إلا أنه، يوم بعدت الشقة بينه وبين الإثنين الآخرين عاد إلى الكثير من أصوله الموروثة.

(١٠٤) انظر: المصدر نفسه، ص ١٠٨ ـ ١٠٩، ص ١١٣ حيث يقول إن أغلب شعراء المهجر لم يقرأوا شيئاً من الأدب الغربي، وص ١١٤ لما يورده من حديث مع نعيمة حيث يؤكد الأخير هذا الأمر.

الذين كان بمقدورهم الاطلاع على أمثلة أكثر تطوراً من الإبداع الأدبي باللغة الإنكليزية، وبالروسية أيضاً بالنسبة إلى نعيمة. كان في إنتاجهم الإبداعي مسحة جديدة لونت، بدرجات متفاوتة، إنتاج غيرهم من شعراء المجموعة، وكان المجال مؤاتياً للصراع والتمرد. فثورة جبران العنيفة في مثل ذلك الوقت المبكّر على رجال الدين في بلاده، وعلى التقاليد والطرق المتوارثة التي خنقت الإبداع، ما كان يمكن بلوغها بالنبوغ وحده، بل بفضل الصدمة التي أحدثها فيهم ذلك الاكتشاف لطريقة في الحياة أكثر حرية. وليس من الضروري تبني طريقة جديدة في الحياة بشكل كامل من أجل بلوغ ثورة على القديم، حتى ولو كانت ثورة تبلغ درجة من الرفض الكامل[١٠٥]، كما فعل جبران يوم صاح: «إني أكرهك يا شعبي، لأنك تكره العظمة والمجد»[١٠٦]. وفي ما يتعلق بالجنوب، يقدم صيدح نفسه التفسير لفروق المحيط، بوصفه شاهد عيان، فيتحدث عن التجارب المبكرة في الحياة والتأقلم التي كابدها المهاجرون إلى أمريكا اللاتينية. وقد تميزت تلك التجارب بمصاعب جسيمة وتجاوزات على القانون وقدر كبير من الاضطهاد المتطرف. إلى جانب ذلك، لم تكن في الكثير من أقطار أمريكا اللاتينية حرية سياسية أو اجتماعية، وقد وجد المهاجرون في الجنوب أنفسهم بين قوم لا يفوقونهم في التقدم أو الحيوية[١٠٧]. كان مسار الحياة حولهم أبطأ، وكان المحيط في أمريكا اللاتينية، بما فيه من صخب اجتماعي ونبرة حياة عالية، ومن العاطفية وحب المظهر، غير بعيد عما خبروه في موطنهم الأصلي. فهم لم يواجهوا نقيضاً قوياً شاملاً كالذي كانت الحياة في الولايات المتحدة تقدمه، بل واجهوا تحدياً وصداماً إزاء روح الفردية عند الشعوب اللاتينية التي لم تخل من تعصب وتحامل. فالمثل الأعلى في الحرية الفردية والاستجابة

---

(١٠٥) ينطبق هذا الحكم أيضاً على الشعراء من جيل الرواد في الخمسينيات الذين قام بينهم من يدعو إلى رفض القديم وهدمه من دون أن يكون قد تخلص هو نفسه من بعض الظواهر المكبلة التي تعيق بلوغ الشاعر الرؤيا الحداثية الصادقة للحياة وموقف الشاعر منها ومن نفسه. للمزيد من هذا يمكن العودة إلى دراسة الكاتبة عن الحداثة الشعرية المنشورة في كتاب: *The Cambridge History of Arabic Literature* (1993), vol. 4.

(١٠٦) إن رفض جبران الكامل هنا كما يبدو في هذه العبارة، قد يكون أول أمثلة هذا الرفض في الأدب العربي الحديث. بعد ذلك، في الخمسينيات والستينيات (كما سنرى)، أصبح هذا الرفض اتجاهاً مهماً في الشعر العربي، يستهدف، كما استهدف نقد جبران، الشرور الوطنية والتقاليد وجميع الروابط السلفية الموروثة التي تخنق الإبداع.

(١٠٧) صيدح، المصدر نفسه، ص ٣٨ ـ ٤٤، ص ٤١ عن قصيدة مسعود سماحة حول ذلك، ص ٣٩٢ حيث نجد أنه بالنسبة إلى أهل البلاد كان هؤلاء المهاجرون (أتراكاً) ويأتون في المرتبة الثانية، وص ١٠٣ ـ ١٠٨ وفيها مناقشة صيدح حول «الافتقار إلى الحرية في الجنوب». انظر أيضاً: المقدسي، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث: دراسات تحليلية للعوامل الفعالة في النهضة العربية الحديثة ولظواهرها الأدبية**، ص ٢٨٣.

لتحدي الأشياء التي خبرها المهاجرون في الشمال قد اتخذت في الجنوب شكل فردية من نوع معروف جداً في الثقافة العربية، أثارتها وبعثتها من جديد مواجهتها للنوع اللاتيني من الفردية. فالفرد في مواجهة الظروف في الشمال حلَّ محله الفرد في مواجهة الفرد في الجنوب(١٠٨)، وسرعان ما برزت من جديد العدة التقليدية لشعر مليء بتأكيد الذات بجميع ما فيه من عبارات مستهلكة وتباه مفرط. وهكذا جرى الحفاظ على صلات عاطفية مباشرة مع أقطار الوطن، إضافة إلى إخلاص عميق للتقاليد في اللغة والأسلوب.

غير أن هذا التعلق بالشكل التراثي والأسلوب واللغة والموقف كان له سبب آخر. فلم يكن لدى أغلب هؤلاء الشعراء معرفة بأشكال أدبية أخرى غير الأشكال العربية، ولم يحظ كثير منهم بتعليم نظامي. هذا، إلى جانب أسباب أخرى سبق ذكرها، حدد في النهاية طرائقهم الشعرية. وإذ كانوا مرغمين بسبب أوضاعهم الخاصة على البقاء بعيداً عن الاتصال بالآداب الأخرى، لم يكن أمامهم سوى التعلق بطرائق الشعر الوحيدة التي كانوا يعرفونها.

ومع ذلك، فإن النظر إلى الإنتاج الشعري في الشمال والجنوب معاً يكشف عن غنى وحيوية عظيمين. وقد تساءل عدد من الكتّاب عن سبب ازدهار الشعر في الأمريكتين واقترحوا أسباباً عديدة لذلك. وتراوحت تلك الأسباب بين القول إن الشعر قد ازدهر هناك لأن الشعراء جاءوا من شعب معروف بروح المغامرة، ويعنون بهذا الشعب اللبناني، والقول إن معرفتهم بالأدب الغربي قد دفعتهم إلى ذلك(١٠٩). وقد قيل كذلك إن حقيقة كون هؤلاء أجانب في بلد غريب حفّزت خيالهم وحركت فيهم عواطف الحنين إلى الوطن، مما أدّى بهم إلى الإبداع المثمر(١١٠) نتيجة لتأزمهم العاطفي. وفي الرد على هذه المناقشات يقول كل من نعيمة وصيدح إن السبب هو موهبة طبيعية هي المسؤولة عن هذا النشاط الشعري المزدهر في الأمريكتين(١١١). لكن

---

(١٠٨) انظر: الجيوسي، «فرحات: الشاعر العربي». رداً على هذه المقالة تلقت الكاتبة رسالة بتاريخ ٤/٨/١٩٥٦ من خلدون نويهض وهو عربي مهاجر إلى فنزويلا ومؤلف كتابي **بلاد العرب** (١٩٥٩) و**عشرة أعوام من التقدم** (١٩٦٣) وهما باللغة الإسبانية، يؤكد فيها بقوة ما ورد في المقالة المذكورة.

(١٠٩) محمد مندور، **في الميزان الجديد**، ط ٣ (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، [١٩٦٣؟])، ص ٨٥. وقارن في نقاشه ضد ذلك مع: صيدح، المصدر نفسه، ص ١١٣ ـ ١١٥.

(١١٠) عباس ونجم، **الشعر العربي في المهجر: أمريكا الشمالية**، ص ٣٤، ومندور، المصدر نفسه، ص ٨٥.

(١١١) انظر: صيدح، المصدر نفسه، ص ١١٣، وما يورده عن نعيمه، ص ١١٤. انظر أيضاً: «وثائق لم تكتب في الأدب المهجري: حديث مع ميخائيل نعيمة،» مقابلة مع الشاعر ـ الناقد، أجراها عبد الكريم الأشتر، **المعرفة** (دمشق)، السنة ٢، العدد ٢٤ (شباط/فبراير ١٩٦٤)، ص ١٠٦، وتعليق مشابه لـ: نظير زيتون، «في الأدب المهجري،» **المعرفة**، السنة ١، العدد ٤ (حزيران/يونيو ١٩٦٢)، ص ٧٥ ـ ٨٩.

الموهبة الطبيعية وحدها لا تكفي لتفسير الحيوية العظيمة التي كانت تميز ذلك الشعر في القارتين. كان الشعر في الشمال ينحو منحى التجديد الواعي، أما الشعر في الجنوب فكان يتميز بفحولة وقوة في الأسلوب. هذا بالطبع، إذا نظرنا في أحسن الأمثلة في القارتين. قد يستطيع المرء تفسير هذه الظاهرة بالقول إن عدداً من المهاجرين الموهوبين قد وجدوا في الأمريكتين حرية التعبير عن أنفسهم من دون عائق من مخاوف سياسية أو اجتماعية(١١٢)، أو من معارضة غيور تصدر عن الجماعة التقليدية من محكمي الأدب. ولعل ظهور هذا العدد من الشعراء في الأمريكتين في وقت واحد يدل على ما تستطيع حرية الفكر أن تفعله لإطلاق تيارات الإبداع لدى الأفراد الموهوبين بطبيعتهم، كما يدل على تأثير الصراع في الحياة وقدرته على إطلاق قوى الإبداع. وهو كذلك دليل على افتتان العرب بالكلمة. ففي ابتعادهم عن موطنهم، كان التعبير الأدبي وسيلتهم الوحيدة في التواصل. وكان إنتاجهم يستقبل بحماس في الوطن(١١٣)، باستثناء مصر. ولكن، بسبب غياب التقويم النقدي الصحيح في الوطن نجم اضطراب حول القيمة النهائية لمساهمة المهجر الشعرية. فنال شعراء المهجر وابلاً عشوائياً من المدح والقدح. فقد كان اكتشاف أي ضعف في اللغة في شعر أحد شعراء الشمال مثلاً، يؤخذ دليلاً على أن جميع شعر المهجر يعاني ذلك «العيب»(١١٤)، وهو اتهام يتجاهل شعراء مثل فرحات والقروي، وهما معروفان بقوة الأسلوب وبلغة شعرية معبرة تتميز بالجزالة والدقة.

١ ـ الشعر العربي في أمريكا اللاتينية

خلافاً لشعراء الشمال، كان شعراء الجنوب غير مرتبطين بمدرسة أدبية معينة تنادي بمبادئ وقواعد محددة. ففي الشمال، كان تأسيس «الرابطة القلمية» عام ١٩٢٠

(١١٢) يقول صيدح إنه على الرغم من الأنظمة المتسلطة في أمريكا اللاتينية، كان بوسع الشعراء العرب والكتاب مهاجمة حكوماتهم ورجال الدين في بلادهم. انظر: صيدح، المصدر نفسه، ص ١٠٦.

(١١٣) انظر: المصدر نفسه، ص ٦٠ ـ ٦٢. انظر أيضاً الهجوم العنيف الذي شنه الشاعر المصري عزيز أباظة على الشعر المهجري في الاحتفال الذي أقيم تكريماً لجورج صيدح في القاهرة عام ١٩٥٦، في: **الآداب**، السنة ٤، العدد ٥ (أيار/مايو ١٩٥٦)، ص ٧٣ ـ ٧٤، ومقدمة أباظة لكتاب: حسن، **الشعر العربي في المهجر**. لكن أهم نقاد الشعر العربي الحديث في مصر في الأربعينيات، محمد مندور، وضع الشعر المهجري فوق أي مساهمة أدبية في مصر، وعده متميزاً بشكل ملحوظ. انظر: محمد مندور، «الشعر المهموس،» في: مندور، **في الميزان الجديد**، ص ٦٩ ـ ٨٥.

(١١٤) انظر تعليق عزيز أباظة على ذلك كما أورده: صيدح، المصدر نفسه، ص ٢٠٢ ـ ٢٠٣. انظر أيضاً مقالة طه حسين عن ديوان إيليا أبي ماضي **الجداول**، في: طه حسين، **حديث الأربعاء**، ٣ ج، طبعة جديدة (القاهرة: دار المعارف، [د. ت.])، ج ٣، ص ١٩٥ ـ ١٩٦ و٢٠٠ ـ ٢٠١ حيث يهاجم طه حسين لغة شعراء المهجر كجماعة.

مشفوعاً ببيان يتضمن المفاهيم الأدبية لتلك المدرسة. لكن نظيرتها في البرازيل، «العصبة الأندلسية»، التي تأسست عام ١٩٣٢، كانت محض جمعية أدبية، مكرسة للعناية بالأدب العربي في أمريكا اللاتينية[١١٥]. وقد ضمت هذه الجمعية عدداً من أهم شعراء أمريكا اللاتينية، وساعدت في نشر عدد من الدواوين بينها دواوين فرحات، وديوان القروي (رشيد سليم الخوري)، و**على بساط الريح** لفوزي المعلوف، و**عبقر** لشفيق المعلوف.

أ ـ فوزي المعلوف (١٨٨٩ ـ ١٩٣٠)

رغم أن إنتاج شعراء الجنوب عموماً يمكن أن يعد صيغة جديدة للمدرسة الكلاسيكية المحدثة، فإن بعض الأعمال الشعرية تبرز من بينها لما فيها من طرافة وجدّة. فأهم أعمال فوزي المعلوف، وهو قصيدته الطويلة «على بساط الريح»، كان يمكن أن تكون من إنتاج شعراء الشمال، ذلك لأن انشغال القصيدة بالروح وانعتاقها الأخير، وبعراقيل الحياة وأعبائها وبما تفرضه من عبودية مطلقة، وبثنائية الخير والشر فيها، وما في القصيدة من جو تجريدي واضح، يجعلها حتماً أكثر انسجاماً مع المواقف التي ميزت شعراء الشمال. ومع مغامرتهم في عنصر الموضوع في الشعر، يتخيل الشاعر نفسه في رحلة فوق الغيوم، حيث يلتقي بروحه ويبتهج لهذا الاتحاد. وتنطلق الأدعية في القصيدة منهالة من دون توقف أو مهادنة ضد شرور الإنسان على الأرض[١١٦]. هذه النبرة المتشائمة في القصيدة وهذا الإطار الخيالي هما من الصفات الرومانسية الصرف. وعندما نشرت أول مرة عام ١٩٢٩ في **المقتطف** استرعى ما فيها من طرافة اهتمام القراء فوراً في الوطن العربي. ثم كانت وفاة الشاعر المبكرة عام ١٩٣٠ مدعاة للمزيد من الاهتمام بإنتاجه فكُتب الكثير من المقالات عن الشاعر والقصيدة. وقد ترجمت «على بساط الريح» إلى عدد من اللغات الأوروبية. يبين الاقتباس الآتي من القصيدة شيئاً من النقاء والسمو في أسلوبها:

فتألّبن حول جسمي جماعات ملأن الجو الفسيح دويّا
وإذا بي أعي هنالك أشياء ولما حدّقت لم أر شيّا
فكأني في الحلم نشوانُ صاح — تتوالى رؤى الخيال عليّا
ما لعيني والنور شعّ بقربي — لم تميّز إلا فراغاً خليّا؟

(١١٥) حول وصف «العصبة الأندلسية»، انظر: صيدح، المصدر نفسه، ص ٣٨١ ـ ٣٨٧؛ عبود، **مجددون ومجترون**، ص ٢١٧ ـ ٢١٨، وعيسى الناعوري، **أدب المهجر**، مكتبة الدراسات الأدبية؛ ١٤ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٩)، ص ٢٤ ـ ٢٨.

(١١٦) انظر: فوزي عيسى المعلوف، **على بساط الريح**، طبعة جديدة (بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٥٨)، ص ١٣٣ ـ ١٣٤.

طوقتني الأشباح، ها هي حامت ثـم أهـوت تـرف بـين يـديّـا
ولـها كـاختـلاج أجـنحـة الـنحـل أزيــزٌ يــطــنّ فــي أذنــيّا
انها كـالـلـهـاث نـفـحـاً ولـفـحـاً وكـمـوج الـشـعـاع نـشـراً وطـيّـا
غـمـرتـنـي بـالـغـيـم يـنـضـح طـلاً واحتـوتـني بـالـريـح تـنـشـر ريّـا[117]

على الرغم من مضمونها الخيالي الصرف، تضرب القصيدة على وتر صادق يعطيها مكانة خاصة في الشعر العربي الحديث، ويفسّر المنزلة العالية التي منحت لصاحبها بين شعراء عصره. ففي تشاؤمها عنصر يلمس الفؤاد ويمنحها نبرة تختلف عما نجده في أعمال آخرين مثل جبران وشقيق الشاعر، شفيق. أما انسياب إيقاعها فهو مثال رائع على السيولة والانسجام، كما تكشف القصيدة عن تناغم كبير بين مفرداتها وعباراتها[118].

ليس من بين قصائد فوزي المعلوف الأخرى[119]، على الرغم من جودتها، قصيدة جلبت له من الشهرة ما جلبته هذه القصيدة وحدها. وقد برهن الترحيب السريع الذي نالته من القراء في نهاية حقبة العشرينيات وخلال الثلاثينيات على التشوق العام عند القراء للجدة والتغيير، إنما يصعب تقويم أثر هذه القصيدة في الشعر المعاصر لها. فهي بما فيها من صفاء ونقاء خالص، تجعل محاكاتها صعبة جداً، لذا فقد بقيت مثالاً معزولاً. ثم إن خصائصها الأخرى، عندما يستغلها الشعراء الآخرون، قد تضيع لدى التقليد. حدثت في حقبة الثلاثينيات والأربعينيات بعض المحاولات لتقليد موضوعها التجريدي، ولكنها كانت غير ناجحة. قد تكون «على بساط الريح» أقوى مثال ظهر حتى ذلك الوقت على استخدام الصور التجريدية لتدل على فكرة أعظم أو لترسم مغزى أخلاقياً. بدأت نزعة التجريد في المهجر في الشمال، وجاءت هذه القصيدة لتساعد في ترسيخ تلك النزعة. في هذا النوع من الشعر يعبر الشاعر عن فكرة معينة، لا باستخدام الأمثال والحكم، بل على شكل قصة

---

(١١٧) المصدر نفسه، ص ١٢٥ ـ ١٢٦.

(١١٨) انظر: فوزي عيسى المعلوف، **ذكرى**، مجموعة مقالات عن فوزي المعلوف (زحلة، لبنان: ١٩٣١)؛ مقالة طه حسين عنه في: حسين، **حديث الأربعاء**، ج ٣، ص ١٧٨ ـ ١٧٩، حيث يشيد بمدحه؛ عبود، المصدر نفسه، ص ٢١٩، و Faïez J. Aoun, *Fawzi Ma'lūf et son œuvre* (Paris: G. - P. Maisonneuve, 1939), pp. 163-165.

وحول قائمة بترجمات القصيدة، انظر: يعقوب العودات [البدوي الملثم]، **شاعر الطيارة، فوزي المعلوف** (مصر: مطبعة دار المعارف، ١٩٤٨)، ص ٦٢ ـ ٦٤.

(١١٩) حول قصائده التي لم تنشر في كتاب مستقل، انظر: البدوي الملثم، المصدر نفسه، ص ٦٥ ـ ٧٨؛ صيدح، **أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية**، ص ٤١٣ ـ ٤١٩، و Aoun, Ibid., appendix 2.

أو من خلال إطار خيالي. ولقد جرى صراع عنيف بعد ذلك، في حقبة الخمسينيات والستينيات، لتخليص الشعر العربي من عقابيل نزعة التجريد هذه التي أدت بشعر عدد من الشعراء إلى الانغماس في الصور الغامضة، التي تبتعد غالباً عن الأحاسيس البصرية المألوفة. وقد قامت حملات مباشرة على مثل ذلك الشعر تهدف إلى أن يبتعد الشعراء عن شعر الأفكار الذي كان يمثل أوضاعاً خيالية، ويعنوا بشعر التجربة حيث تتعاون الصورة والفكرة معاً على تصوير تجربة حقيقية. ومع ذلك، تبقى «على بساط الريح» عملاً فريداً في الشعر العربي الحديث؛ وعلى الرغم من أنها قد تبدو اليوم ذات نمط قديم، إلا أنه لا يمكن وصفها بالسذاجة أو البوار.

ب ـ شفيق المعلوف (١٩٠٥ ـ ١٩٧٦)

نشر شفيق المعلوف مجموعته الشعرية الأولى بعنوان **الأحلام** قبيل هجرته إلى البرازيل عام ١٩٢٦[١٢٠]. في هذا الديوان يبدو من الواضح أن الشاعر كان يتبع النزعة الرومانسية، التي بدأت بشكل جزئي جداً في سوريا ولبنان، خلال العقد الأول من القرن العشرين، وبخاصة في شعر بعض الشعراء أمثال فيلكس فارس[١٢١]. هنا يسمع صوت الشاعر الداخلي، كما يمكن كذلك تلمّس نوع جديد من التشاؤم يشبه ما بدأ بالظهور في النثر وبعض الشعر في الوطن العربي في بداية القرن، وبخاصة في العقد الثاني منه.

غير أن الرومانسية كانت قد بدأت تفرض نفسها في المهجر الشمالي كتيار رئيسي في الشعر الحديث منذ مطلع القرن، وقد وجدت في المهجر حرية تعبير لم تجدها قط في المشرق العربي الذي كان لا يزال تحت تأثير الكلاسيكية المحدثة في الشعر. ومن شعر المهجر الشمالي انتشرت الرومانسية بعد ذلك إلى بقية الشعر العربي الحديث، حتى إنها في أواسط العشرينيات كانت تسيطر على شعراء الطليعة في الوطن العربي وتقف جنباً إلى جنب مع شعر الكلاسيكية المحدثة الذي بقي محتفظاً بشعبيته. أما في المهجر الجنوبي، فقد كان الأخوان معلوف أفضل من رفع راية الرومانسية،

---

(١٢٠) حول آراء عدد من كتاب العشرينيات عن **الأحلام**، انظر: شفيق المعلوف، **سنابل راعوث: قصائد مختارة** (بيروت: دار مجلة شعر، [١٩٦١])، ص ٢٨٩ ـ ٢٩٣، ومن الطريف ملاحظة الفرق في الآراء بين نعيمة الرائد في ذلك الحين (ص ٢٩٢ ـ ٢٩٣) وخليل مردم بك، الكلاسيكي المحدث (ص ٢٩١).

(١٢١) حول مناقشة بعض القصائد الرومانسية التي كتبها فيلكس فارس عام ١٩٠٨، وفيها تشاؤم ملحوظ وافتتان بالحب والحزن، انظر: عبود، **مجددون ومجترون**، ص ١٢٦ ـ ١٢٨. ومما يجدر ذكره أن فيلكس فارس نفسه لم يكن على وعي تام بروحية الشعر المتغيرة، لأننا نجده يمدح ناظم باشا، حاكم دمشق، ص ١٢٤ من كتاب عبود المذكور أعلاه.

وقد تقمصاها أولاً من التجربة السورية المبكرة، ثم من الرومانسية المهيمنة في المهجر الشمالي.

نشر شفيق كتابه الثاني الشهير **عبقر** عام ١٩٣٦. وكان ذلك في الأصل قصيدة طويلة في ستة أجزاء مع مقدمة، فأعيد نشره عام ١٩٤٩ بمقدمة أطول وضعف العدد من «الأناشيد». كان ذلك الديوان قد كتب أغلبه على بحر السريع متبعاً نظام الشطرين المألوف، ولكن الشاعر حاول أحياناً التنويع في الشكل باستعمال صيغة مجزوء السريع، أو بتنويع طول الأبيات في المقطع نفسه، كما يجري غالباً في شعر التفعيلة الحديث، ولكن بتكرار النسق نفسه في كل مقطع. ولا توجد إثارة موسيقية في هذه القصيدة إلا في المقاطع المنوعة الطول، أما في المقاطع المعتادة ذات الشطرين فثمة مسحة من التردد المتقطع والثقل، مما يجعل القصيدة تبدو، كما قال عبود، وكأنها «تمشي مشياً وئيداً». ويضيف عبود: «شاعرنا بلا نفسه وبلانا معه بشخوصه الوهمية، فلم تتحرك تحت قلمه»[١٢٢].

تروي القصيدة حكاية رحلة خيالية أخرى قام بها الشاعر طائراً إلى وادي «عبقر» على ظهر ربات الشعر والجن، إلى حيث يعيش حشد من المخلوقات العجيبة المخيفة. يقابل الشاعر هؤلاء، كل جنس بجنسه، بترتيب منتظم يفتقر إلى الشاعرية. ويصغي إلى مواعظهم ضد شرور الإنسان، أو إلى ما يصدر عنهم من أقوال حكميّة. وتزدحم القصيدة بأوصاف مفتعلة لهذه المخلوقات الكريهة في الغالب من غول وجن وعرّافات وسحرة وبغايا ومخلوقات أسطورية[١٢٣] وشخوص خرافية[١٢٤] من الأساطير العربية. وثمة كذلك فيض من الأوصاف المحمومة لهذا الوادي العجيب المضطرب الصاخب حيث تعيش جميع هذه المخلوقات. لا شك في أن القارئ الحديث إجمالاً لا يستطيع أن يجني كبير فائدة من هذه القصيدة في الموضوع أو الصورة الشعرية؛ وهي تفتقر أيضاً إلى الانسياب الموسيقي والأسلوب الرفيع اللذين نجدهما في قصيدة فوزي، فصورها الشعرية مقحمة إقحاماً، وموضوعها بالغ التكلف، وحكمتها مبتذلة عفى عليها الدهر. ولكنها في وقتها استرعت كثيراً من الاهتمام والتعليق واستمرت تجذب

---

(١٢٢) مارون عبود، **على المحك: نظرات وآراء في الشعر والشعراء**، ط ٢ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٠)، ص ١٤١.

(١٢٣) مثل «العنقاء» و«الفينيق» التي تظهر في النشيد العاشر. شفيق المعلوف، **عبقر**، ط ٤ (ساو باولو: منشورات العصبة الأندلسية، ١٩٤٩)، ص ٢٦٣ ـ ٢٦٩، وأسطورة «أناهيد» البغي التي انقلبت نجمة، في النشيد الحادي عشر، ص ٢٨٠ ـ ٢٩٠.

(١٢٤) مثل ذلك خرافة نصر بن دهمان الذي استعاد شبابه، في النشيد الحادي عشر، في: المصدر نفسه، ص ٢٧٤ ـ ٢٧٨.

النقاد زمناً طويلاً[١٢٥]. وقد يكون السبب في ذلك جدة الابتكار فيها وبعض أبيات مشرقة متفرقة هنا وهناك، إضافة إلى شهرة كتاب فوزي السابق عليها.

قد تكون **عبقر** أول مثال في الشعر العربي الحديث على القصيدة التي تزدحم بمفردات ذات طبيعة مرعبة تنهال متلاحقة على سمع القارئ وبصره. إن مزاج القصيدة العام متنافر بشكل صارخ، وقد يتحول أحياناً إلى مزاج جنائزي، إلا أنه يخفق في بلوغ التناغم الشعري والعمق الفني والتأزم العاطفي الذي يميز قصيدة جنائزية مليئة بالفزع كقصيدة بودلير «الجيفة» (Une Charogne). إن الصفة الكالحة في القصيدة وشلال الكلمات المنفرة تمثل سابقة غير موفقة في الشعر العربي الحديث لمجموعة من القصائد المشابهة التي كتبت في حقبة الخمسينيات والستينيات في أرجاء الوطن العربي. لقد انغمس في هذا النوع من الشعر عدد من الشعراء المتوسطي الموهبة وشاعر كبير واحد على الأقل، فملأوا شعرهم بوابل من الأسماء والنعوت المنفرة، مما أساء كثيراً إلى ذلك الشعر. والواقع أنه يمكن وصف هذا النوع من الشعر بأنه «شعر الصور المنفرة». في ما يلي مقطع من النسخة المبكرة من **عبقر**:

قم فترى كيف شياطينها   تُطلّ في عينيك من بابها
وكيف من فيك ثعابينها   تنسلّ من فوهة سردابها
وانظر إلى الغيلان في وجرها   تصمّ أذنيك بتصخابها
حشد من الوحش كأني بها   ترتع من نفسك في غابها
أو انها وهي عليك التَوت   تجلد جنبيك بأذنابها

(١٢٥) لبعض المراجع الحديثة التي أثنت على القصيدة، انظر: صيدح، **أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية**، ص ٤٢٦ ـ ٤٢٨. غير أن صيدح يناقض نفسه، فهو من ناحية يقول إن القصيدة «عمل جبار» (ص ٤٢٦) ينطوي على خيال محلق وقد نفخ فيه الشاعر «حرارة الحياة ونفحة الفن» (ص ٤٢٨)، ثم، من ناحية أخرى يعترف بأن الشاعر قد فرض على نفسه «أشق المهمات في وصف الأنياب الكاشرة والمحاجر الغائرة والفكوك المتطايرة» (ص ٤٢٦ ـ ٤٢٧) مضيفا بأن شعر هذه الملحمة يشكو من جهامة الموضوع ومن جفاف القصة ومن تمرد الوقائع على الطاقة الشعرية (ص ٤٢٧). وثمة مراجع أخرى إلى جانب صيدح كمقالة: نسيم نصر، «شفيق معلوف: شاعر تداركته جن عبقر،» **الأديب**، السنة ١٤، الجزء ٨ (آب/ أغسطس ١٩٥٥)، ص ١٦ ـ ٢٠، وادوار حنين، «شفيق معلوف والشعر المهموس،» **الآداب**، السنة ٣، العدد ١٠ (تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٥٥)، ص ٧ ـ ٨. والمقرظون كثيرون، ففي نهاية **سنابل راعوث** أثبت المؤلف ملحقا طويلاً يضم مقتطفات تقريظية كثيرة من مقالات كتبت عن **عبقر** ما بين ١٩٣٦ ـ ١٩٦٠. غير أن مارون عبود تناول القصيدة بالهجوم المركز وفي أربع مقالات متتالية في: عبود، **على المحك: نظرات وآراء في الشعر والشعراء**، ص ١٣١ ـ ١٦١. ثم عاود، في تعليق قصير له في **دمقس وأرجوان** مهاجمة العمل إثر ظهور الطبعة الجديدة الموسعة عام ١٩٤٩، مؤكداً رأيه السابق في القصيدة.

شرور ماضيك التي أقبلت تكشّر في وجهك عن نابها
جمّعها كرُّ الزمان الذي مرّ وفي صدرك ألقى بها[١٢٦]

وثمة ميزة خاصة في القصيدة هي محاولتها استعادة الأساطير العربية القديمة. ولا بد من أن الشاعر قد تعب في البحث في الأساطير العربية القديمة لكي يجمع المواد لقصيدته، كما تبين مقدمته الطويلة. لكنه ليس أول أدب عربي حديث يظهر اهتماماً بالأساطير. فقد استخدم جبران أسطورتي تموز وعشتار في قطعته القصصية «اللقاء» التي نشرها في **دمعة وابتسامة** (١٩١٤)[١٢٧]. كما استعمل نسيب عريضة أسطورة «إِرَمَ ذات العماد» في قصيدته الطويلة «على طريق إرم» (١٩٢٥). واستعمل إيليا أبو ماضي أسطورة العنقاء في قصيدة له بالعنوان نفسه نشرها في **الجداول** عام ١٩٢٧. وكان أحمد زكي أبو شادي يحاول تعريف الشعراء العرب بالأساطير اليونانية والمصرية على صفحات مجلته **أبولو** (١٩٣٢ ـ ١٩٣٤). كما كتب ميخائيل نعيمة مقالة طويلة ممتعة عن طائر العنقاء وذلك عام ١٩٣٤[١٢٨]. وقد سار شعراء آخرون على هذا السبيل، وربما كانت **عبقر** نتيجة هذا الاهتمام الذي بعث في هذا القرن. لكن استخدام الأساطير عند أغلب الشعراء العرب خلال تلك الفترة المبكرة لم يكشف دائماً عن فهم عميق لقيمة استعمال الأسطورة في الشعر. وعلى الرغم من أن قصيدة عريضة «إرم» وقصيدة أبي ماضي «العنقاء» كانتا من القصائد الرمزية، إلا أن استخدام الأسطورة عند شعراء مثل أبي شادي وشفيق المعلوف في **عبقر** وعلي محمود طه في **أرواح وأشباح** (١٩٤٢) كان استخداماً وصفياً ومسطحاً بشكل عجيب، ويكشف في الواقع عن جهل باستخدام الأسطورة[١٢٩].

وعلى رغم ضعف تأثير **عبقر** في استخدامها الأسطورة وفي ازدحامها بالبديهيات

---

(١٢٦) المعلوف، **عبقر**، ص ١٥١ ـ ١٥٢. للمزيد حول الأساطير العربية المبكرة، انظر: محمد عبد المعيد، **الأساطير العربية قبل الإسلام** (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٧).

(١٢٧) انظر «لقاء» في: جبران خليل جبران، **دمعة وابتسامة** (بيروت: دار الأندلس، ١٩٦٣)، ص ٩٤ وما بعدها.

(١٢٨) حول قصيدة «على طريق إرم»، انظر: نسيب عريضة، **الأرواح الحائرة: ديوان** (نيويورك: [ن. عريضة]، ١٩٤٦)؛ لقصيدة أبي ماضي، انظر: إيليا أبو ماضي، **الجداول** ([بيروت: دار العلم للملايين]، ١٩٢٧)؛ عن الاثنين معاً انظر «خامساً ـ ٢: الأسطورة والنموذج الأعلى» في الفصل الثامن من هذا الكتاب، ولمقالة نعيمة «الفينكس، أسطورة الحياة المثلى»، انظر: **المقتطف**، المجلد ٨٤، الجزء ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٣٤)، ص ١٧ ـ ٢٤.

(١٢٩) انظر ما كتبه مندور عن استخدام الأسطورة في الشعر في: محمد مندور، «أرواح وأشباح، الشعر والأسطورة،» في: مندور، **في الميزان الجديد**، وهي مقالة كتبت بشكل خاص حول ديوان علي محمود طه، **أرواح وأشباح**، وانظر مقالته الأخرى «بجماليون والأساطير في الأدب،» في الكتاب نفسه.

التي يطلقها الشاعر بأسلوب صارخ لا فنّي لا يضيف أي عمق جديد إلى القصيدة، تظل محاولة جريئة جادة اعتمدت على البحث والاستقصاء لموضوع جديد في الشعر العربي. غير أن تأثيرها في المحاولات الناجحة باستعمال الأسطورة التي جاءت بعدها يبقى موضع شك كبير.

وثمة ميزة واحدة في القصيدة تبقى ذات أهمية، وقد يكون لها بعض الأثر في الشعراء اللاحقين هي ذلك التنويع الناجح الذي أدخله الشاعر على بحر السريع في بعض المقاطع:

تـــالـــلـــه لا الأصـــنـــامْ   ولا الخـــرافـــات
تهـــزّ مـــنـــا الـــعـــظـــامْ   ونـــحـــن أمـــوات
لـــكـــن مـــن يهـــزّ مـــنـــا الـــرفـــات
هـــو الـــذي كـــل أمـــاني الحـــيـــاةْ
يـــفـــتـــرّ فـــي ثـــغـــره
وكـــل مـــا فـــي الأرض مـــن ذكـــريـــاتْ(١٣٠)
يـــغـــفـــو عـــلى صـــدره

هذا التنويع في تفاعيل السريع ذو أثر طيب في السمع. فالبحر السريع من أكثر البحور الشعرية حيوية. بعد ذلك، في الخمسينيات، بدأ شعراء المدرسة الحديثة في الشعر يستخدمون هذا البحر بكثرة وخرجوا بتجارب ممتعة فيه، ولكن شفيق المعلوف كان أول من حاول في **عبقر** تجربة في هذا البحر من أكثر التجارب تنويعاً وتعقيداً فنياً.

يعترف الكتّاب من محبي شفيق المعلوف أن شعره الغنائي يبقى متفوقاً على شعره في **عبقر**(١٣١). وقد نشر شفيق ثلاث مجموعات أخرى من الشعر: **لكل زهرة عبير** (١٩٥١)، و**نداء المجاذيف** (١٩٥٢)، و**عيناك مهرجان** (١٩٦٠). وفي عام ١٩٦١ نشر مختارات من شعره بعنوان **سنابل راعوث**. وفي كثير من قصائد هذه المجموعات يسمع صوت الشاعر الداخلي مرة أخرى، مع كثير من أناقة التعبير. ولكن، على الرغم من البدايات الواعدة في مسيرته الشعرية، وعلى الرغم من مواهبه الشعرية الواضحة، أخفق شفيق المعلوف في أن يتطور تطوراً كافياً مع مرور السنين. كانت مجموعة **عيناك مهرجان** عبارة عن قصائد حب جاءت غير مناسبة لزمنها المنشغل بأمور مأساوية شديدة العنف. فقد حدثت تطورات كبيرة في الشعر العربي في حقبة

---

(١٣٠) المعلوف، **سنابل راعوث: قصائد مختارة**، ص ٢٨٢ ـ ٢٨٣.

(١٣١) لمثال على ذلك، انظر: صيدح، **أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية**، ص ٤٢٨.

الخمسينيات يبدو أن الشاعر لم يكن واعياً بها مطلقاً. في الوقت نفسه لم يكن قادراً على إضفاء عمق جديد في الرؤية على موضوع الحب، بل كان يركز على الأوصاف الخارجية للحب والجمال[١٣٢].

مع الشاعرين اللذين سأتحدث عنهما في الصفحات التالية، وهما شاعران جلبا غنى وشهرة لإنتاج الجنوب، نأتي إلى جو شعري مختلف تماماً. كان الياس فرحات والشاعر القروي، إلى جانب شعراء غيرهما ذوي قابليات متباينة، يشكلون معقلاً لشعر الكلاسيكية المحدثة والقومية العربية. كان عدد منهم شعراء مجيدين، مخلصين لأفضل ما في شعر الكلاسيكية المحدثة من مزايا، من دون التزام كامل بقوانينها التي لا تلين.

ج ـ الياس فرحات (١٨٩٣ ـ ١٩٧٦)

بدأ الياس فرحات يكتب بالعامية اللبنانية، لكنه بعد أن هاجر إلى البرازيل عام ١٩١٠ انتقل إلى الكتابة باللغة العربية الفصيحة، متلفاً جميع شعره السابق. بعد عام ١٩٢١ بدأ يقرأ المتنبي والجاحظ في **البيان والتبيين**، ويقرأ القرآن[١٣٣]. وقد نشر ديوانه الأول عام ١٩٢٥ بعنوان **رباعيات فرحات**، وهو مجموعة من الرباعيات تبين أنه قد تمكن من اللغة الأدبية وأنه قد تخطى معيقات تعليم نزر يسير. تكشف **الرباعيات** عن عاطفة حميمة ومجال واسع من الاهتمامات، إلى جانب التعلق العربي المعروف بالأمثال والتعليقات الفلسفية على الحياة. وفي العقود اللاحقة اكتسب فرحات شهرة عظيمة بوصفه شاعراً يدافع عن القضية العربية. كانت أشعاره الملتهبة حماسة عن السياسة العربية والأحداث الوطنية واسعة الانتشار في أرجاء الوطن العربي. لكنه شاعر ذو اهتمامات شتى. صدرت مجموعته الرئيسية سنة ١٩٣٢ بعنوان **ديوان فرحات**[١٣٤]، وفي عام ١٩٥٣ نشر كتابه الذي يضم حكايات رمز شعرية بعنوان **أحلام الراعي**. في هذا الكتاب الصغير الذي يحوي هجاءً لاذعاً مراً ضد القوة والجبروت لدى رجال الدين والأغنياء، يصدر التعليق على شرور الإنسان من قطيع غنم والكلب المولج بحراسته. وعلى الرغم من أن صيدح يجد هذا العمل فذاً أصيلاً، لكنه ليس أفضل أعمال فرحات، لأن أفضل إنتاج فرحات هو في شعره الغنائي،

---

(١٣٢) انظر مثلاً قصيدتي «راقصة» و«عيناك مهرجان»، في: المعلوف، المصدر نفسه.

(١٣٣) انظر: الياس فرحات، **قال الراوي** (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مديرية التأليف والترجمة، ١٩٦٥)، ص ١٦ ـ ٢٦ و٤٣، وهي سيرة ذاتية قصيرة كتبها الياس فرحات عن شبابه.

(١٣٤) أعيد نشر الديوان الأصلي مع الإضافات في ثلاثة مجلدات وهي: الياس فرحات: **الربيع؛ الصيف** (ساو باولو: مطبعة صفدي، ١٩٥٤)، و**الخريف** (ساو باولو: مطبعة صفدي، ١٩٥٤).

حيث يطلق العنان لعواطفه، ويجعل المنزع التلقائي يوجه مسار القصيدة.

بفضل مجادلة في الشعر بين فرحات وفوزي المعلوف حول التراث البدوي في الشعر انتصر فرحات فيها لذلك التراث، تمكن الانطباع في عقول الناس عنه أنه يمثل معقل التراثية في المهجر[١٣٥]. وقد قوي هذا الانطباع بفضل شخصية فرحات العربية الخالصة التي لم تتغير طوال معيشته في الغربة. وساهم في ذلك تمكن الشاعر من اللغة الكلاسيكية وأسلوبه الجزل المتين، لكن فرحات استطاع، من خلال الإطار القديم، أن يفعل الكثير لتخليص الشعر من المواقف الزائفة وغير ذلك من العيوب التقليدية، وفي شعره قوة أسر موروثة وجزالة نادرة. في هذه القصيدة يخاطب والديه بعد وفاتهما:

لهفي عليه مضى بداء حنينه	وبقيت صابرة على بلواك
ان كان أهلكه الفراق فإنما	أمل اللقاء هو الذي أبقاك
أنفقت عمرك ترقبين رجوعنا	وتجوس كل سفينة عيناك
وتحمّلين الريح كل رسالة	خرساء لقّنها فؤادك فاك
....	....
أشقى النساء على الثرى أمٌّ قضت	أيامها في وحدة النساك
أبناؤها ملأوا البيوت وبيتها	خالٍ من الحدّاث والضحّاك
سُحروا بمزعوم الغنى فتحولوا	صوراً على الجدران دون حراك
الأذن توهمها سماع حديثهم	والعين تنذرها، نهاك نهاك[١٣٦]

لم يقطع فرحات قط صلاته مع التراث، لكن معدن شعره صاف ومتحرر من نبرة تأكيد الذات وسواها من المواصفات التي أرهقت شعر الكلاسيكية المحدثة. إنه مثل للشاعر الذي استطاع أن يشق طريقه خلال متاهة الأفكار المقحمة والمواقف والعبارات الجاهزة، ليصل إلى صدق العاطفة والفكر من دون أن يهجر أبداً الأسلوب الموروث وجزالة اللغة. وهو أكثر تلقائية من شعراء المهجر الآخرين، في الشمال والجنوب، كما أنه واحد من أكثر الشعراء أصالة في الشعر العربي الحديث جميعه. ولا بد من أن يكون قد ساعده على ذلك ما لديه من طيبة أصيلة وعزة وكرامة[١٣٧]، وهي صفات في الشخصية لا يتردد صيدح في نسبتها إليه. كان تعليمه النظامي

(١٣٥) انظر: صيدح، **أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية**، ص ٤١٧ ـ ٤١٨.

(١٣٦) فرحات، **الصيف**، ص ١٣٨ ـ ١٣٩.

(١٣٧) انظر: فرحات، **قال الراوي**، ص ٤٢، حيث يتكلم على الطريقة التلقائية التي كان يكتب بها شعره، ويقارنها بطريقة القروي الذي يبدو أنه كان يطيل النظر في شعره ويجمع المادة لقصائده. حول شخصية فرحات، انظر: صيدح، المصدر نفسه، ص ٤٦٠.

المحدود جداً قد قصره على الأسلوب والعبارة في الشعر التراثي، ولكن عدا ذلك لم يكن فرحات محدوداً ولا منطوياً، بل كان متحرراً من القيود الأخرى.

في وقت مبكر أظهر فرحات ميلاً إلى تحرير الشكل في بعض شعره، على الرغم من أنه بقي في الغالب في حدود الإطار التقليدي. في ما يلي مثال جيد على تحرير الشكل في قصيدة من ثلاثة مقاطع كتبها في وقت مبكر عام ١٩٢٢، وفيها محاولة مبكرة للتنويع في عدد التفعيلات، إنما تكرير النموذج نفسه في كل مقطع أدى إلى نسق يشبه نسق الموشحات:

اولى فراخ البلبل الغَرِد   هذا جناح أبيك فاعتمدي
العش بين الغار والآس
في مأمن من أعين الناس
ان رصّعته السحب بالماس
فالشمس تنشفه
والورد يكنفه
والطير تعزفه
فوق الغصون فيسكت النهر
وتصيخ مصغية لها الزهر
فتودّ لو تحتله الزهر
برجاً يثير كوامن الحسد   في الثور والسرطان والأسد[١٣٨]

لقد تم الانتقال في شعر فرحات من موقف طال ارتباطه بالمظهرية الاجتماعية إلى شعر التجربة الشخصية والاهتمام المباشر بحياة الشاعر الخاصة، بيسر وتلقائية وبشكل طبيعي، حتى إن الكتّاب والنقاد الذين عنوا بشعر المهجر لم يلحظوه. لقد أدركوا أن شعره كان مرآة حياته ولكنهم لم يدركوا أن هذا يشكل تطوراً أساسياً في الشعر، ويكشف عن موقف جديد وأسلوب غير مألوف في شعر الكلاسيكية المحدثة. في الأبيات التالية يكشف الشاعر عن معاناته الشخصية كشفاً مأسوياً مؤثراً:

قد حاربتْه الليالي الغدر عاصبة   عينيه تعصر صاب اليأس في فيه
وقد تجاوز حدّ الأربعين وما   ينفكّ يُقذف من تيه إلى تيه[١٣٩]

وحتى في اهتماماته الوطنية التي كانت عادة موضع «تعليق وإطراء» لاختلافها

(١٣٨) فرحات، **الربيع**، ص ١٨١.

(١٣٩) فرحات، **الصيف**، ص ٩٦.

عن الشعر الذي كان يكتب في المجال نفسه في المشرق العربي، يعبر فرحات عن فرح شخصي ومعاناة شخصية عميقة. فهو إذ يخاطب الوطن العربي جميعاً، فإن صوته يعلن كذلك عن مشاعره الخاصة بكثير من الحدّة والحماسة. إنه يخاطب ملوك النفط العرب بقوله:

يا صاحب الآبار تقذف ثروة | تكسو النفود من الربيع برودا
إن الشبيبة في الأزقة عندنا | كالمال عندك في البنوك ركودا
فإذا جمعنا القوّتين تحركت | في البيد عاصفة تهزّ البيدا
منا رجال للجهاد ومنكمُ | ذهب تحوّله الرجال حديدا
.... | ....
فافتح لنا باب الرجاء نَشُبْ على | صهيون رغم الانكليز أسودا[١٤٠]

بغريزة فنية حقة، استطاع فرحات منذ البداية أن يبلغ وحدة في القصيدة[١٤١]، واستطاع كذلك أن يمهد الطريق، مرة باللجوء إلى السخرية وأخرى باللجوء إلى المأسوي، نحو التعبير في الشعر عمّا في الحياة من شجن ومواقف مثيرة للشفقة.

إن العنصر الإنساني في شعر فرحات طبيعي وتلقائي بشكل ملحوظ، يخلو من آثار المواقف المفتعلة والعبارات الجاهزة المستهلكة. وفي المقطع المؤثر التالي من «حفيداتي»، وهي قصيدة موجهة إلى حفيدات الشاعر، تغدو الشيخوخة حقيقة مرّة عند مغادرة البنات الصغار، لكنها قابلة الاحتمال في حضورهن:

حفيداتي، حبيباتي | فراش الروض والزهر
نأين وهنّ لي دنيا | يطوف بساحها البشر
وهنّ ـ وقد ذوى عودي | وجفّ ـ أمالدي النضر
فضاق البيت بي وحدي | وضاق الخلق والصدر
.... | ....
وفي دنيا النوى واد | خيالي فوقه جسر
أسير عليه يحدوني | فؤاد ما له صبر
فألقاهنّ في وهمي | فيا وهمي لك الشكر
وألثمهنّ ظمآنا | فيحلو في فمي المرّ

(١٤٠) فرحات، **الخريف**، ص ٢١٧ ـ ٢١٨.

(١٤١) كتبت عزيزة مريدن عن جميع شعراء المهجر الجنوبي تقول إنهم لم يحققوا وحدة القصيدة. هذا تعميم جارف، لأن عدداً من أولئك الشعراء حقق تلك الوحدة، وفرحات نفسه كان على وعي كامل بالوحدة في كثير من قصائده، وقد بلغت بعض قصائده وحدة عضوية. انظر: عزيزة مريدن، **القومية والإنسانية في شعر المهجر الجنوبي** (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٦)، ص ٥٩٨.

فراشات على شيبي تحوم وكلّها طهر
وما في حومها بدع ولا في حبّها سرّ
فشيب الجدّ أزهار لها من عطفه عطر[142]

د ـ رشيد سليم الخوري (١٨٨٧ ـ ١٩٨٤)

رشيد سليم الخوري، المعروف بالشاعر القروي، علم آخر من أعلام الشعر العربي في أمريكا اللاتينية، يرتفع اسمه عالياً في تاريخ الشعر الوطني. شعره لاهب، عاطفي ومباشر، وهو مثل فرحات، تلقى نزراً من التعليم النظامي، ومثله عاش حياة تعب وكدح. صدر له سنة ١٩٣٣ ديوانه الأول **الأعاصير**، وهو مجموعة[143] من شعره الوطني يضم بعضاً من أشهر قصائده، مع مقدمة يناقش فيها الشعر والسياسة. وفي عام ١٩٥٢ صدر ديوانه الرئيس **الرشيديات** في مجلد ضخم في ساو باولو[144]، مع مقدمة أورد فيها خلاصة سيرته الذاتية. ويسجل هذا الديوان، إلى جانب بعض القصائد ذات المسحة الشخصية، الأحداث العامة والوطنية التي جرت في الوطن العربي خلال أربعة عقود. القروي مزيج متضارب من التقليدي والمستقل. فهو أقل تلقائية من فرحات، لكنه يعوّض من ذلك بصدقه العاطفي، وأشعاره الوطنية تشبه أشعار فرحات، فهي رد فعل ملتهب لانهماك الشاعر الشخصي بالقضايا الوطنية ولالتزامه الواعي. أما مقدمته في **الأعاصير** فهي واحدة من أوائل المناقشات عن شعر الالتزام في العربية كتبها الشاعر نتيجة لتجربته الخاصة. ونقاشه في هذه المقدمة منطقي جداً وحديث الرؤيا تماماً كسواه من «المناقشات» اللاحقة التي قامت على مبادئ الواقعية المحدثة. إن الالتزام، كما يقول هنا، ليس فعل إرادة قدر ما هو رد فعل تلقائي للحياة حولنا. فمتى كان شعب الشاعر ووطنه في معاناة، كان لا بد له من أن يعاني هو كذلك، ومن الطبيعي لذلك أن يكتب عن مشاعره. فلو كان أوروبياً لكان دعا إلى السلام والإحسان، ولكن لأنه عربي يتوق للحرية توجب عليه أن ينادي بكراهية أعداء الحرية[145].

إن أفضل الشعر الوطني عند القروي قد لا ينال قبولاً لدى المدرسة الحديثة في

(١٤٢) فرحات، **الخريف**، ص ١٧٥ ـ ١٧٦؛ انظر أيضاً قصيدته التي تلمس القلب «ثوبي المحترق» في: فرحات، **الربيع**؛ قصيدته التي تصف مصاعب حياته «حياة مشقات» في: فرحات، **الصيف**، وقصيدته التي يندب فيها شبابه الضائع «لم آمت به» في: فرحات، **الخريف**.

(١٤٣) لقصائد مثل «قحط الرجال» و«صيحة للجهاد!» و«عيد الفطر» و«سلطان باشا الأطرش والثالث»، انظر: رشيد سليم الخوري، **الأعاصير** (ساو باولو: ١٩٣٣).

(١٤٤) وقد أعادت طبعه وزارة المعارف المصرية مرتين، ١٩٥٢ و١٩٦١.

(١٤٥) الخوري، **الأعاصير**، ص ٩ ـ ١١.

الشعر العربي التي نشأت في حقبة الخمسينيات والتي ترفض الخطابية والارتباط بالأمور الخارجية. لكن ليس من شك في أن بعض القصائد الوطنية عند القروي تعد من أعظم أمثلة الشعر الوطني العربي الحديث. وقد يستطيع الشعراء الحديثون أن يفيدوا من دراسة الدفقات العاطفية في شعره ومن قدرةٍ لا تجارى عنده على صهر الصورة والعاطفة معاً:

ولكنني أصبو إلى عيد أمة ... محررة الأعناق من رقّ أعجمي

....

هبونيَ عيداً يجعل العرب أمة ... وسيروا بجثماني على دين برهم

فقد مزّقت هذي المذاهب شملنا ... وقد حطّمتنا بين ناب ومنسم

سلام على كفر يوحّد بيننا ... وأهلاً وسهلاً بعده بجهنم(١٤٦)

يضرب القروي المثل على الشاعر الذي اتخذ الشعر مهنة جادة يعيش من أجلها ويدافع عنها. فعلى الرغم من أساسه التقليدي، كان يبحث غريزياً عن مصطلح أكثر حداثة مما نجده في الشعر التقليدي المألوف في أيامه. غير أنه، خلافاً لفرحات، كان منهمكاً بشعر المناسبات. ففي ديوانه فصل مخصص لذلك بعنوان «باب المحافل والمجالس» يقع في حدود ١٨٠ صفحة تكشف عن اهتمام الشاعر بحياة اجتماعية لا تتفق مع اهتمامه الجاد بالشعر. ثم إنه لم يكن دائماً يحافظ على وحدة القصيدة. وعلى الرغم من هذه المثالب، استطاع القروي أن يُغني مخزون الشعر الوطني. ومع أنه كان شاعراً مسيحياً، فإن إدخاله الموضوعات المسيحية لم يكن قط لأسباب دينية، بل لمحاربة الاستعمار والتعصب الديني في الوطن:

إذا حاولت رفع الضيم فاضرب ... بسيف محمد واهجر يسوعا

«احبوا بعضكم بعضاً» وعظنا ... بها ذئباً فما نجّت قطيعا(١٤٧)

فيا «حَمَلاً وديعاً» لم يخلّف ... سوانا في الورى حملاً وديعا

غضبتَ لذات طوق حين بيعت ... ولم تغضب لشعبك حين بيعا

ألا أنزلت إنجيلاً جديداً ... يعلمنا إباءً لا خنوعا

ومثل قوله أيضاً:

حملت صليبي قاصداً أرض موعدي ... فمن شاء فليحمل ورائي صليبه(١٤٨)

إن شعره، لذلك، لم يساهم في تقوية التراث المسيحي في الأدب العربي

---

(١٤٦) المصدر نفسه، ص ١١١.

(١٤٧) المصدر نفسه، ص ٢٧.

(١٤٨) نقلاً عن: صيدح، **أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية**. ص ٣٨٣ و٣٩٤.

الحديث من وجهة نظر روحية، لكن إدخال العبارة المسيحية في الشعر الوطني السائد قد يكون ساعد في تقبلها في لغة الشعر العربي الحديث، ثم بعد ذلك في استعمالها بشكل أكثر تطوراً عند الشعراء المسيحيين والمسلمين معاً في الخمسينيات وما بعدها.

٢ ـ الشعر العربي في أمريكا الشمالية

لم يكن الإنتاج الأدبي للكتّاب العرب في أمريكا الشمالية مقصوراً على الشعر وحده، فقد كتبوا من النثر قدر ما كتبوا من الشعر. لكن قسماً كبيراً من هذا النثر كان في خدمة قضية الشعر بشكل مباشر وغير مباشر. **فأوّلاً**، كان النثر في خدمة الشعر من خلال ما قدّم من مادة نقدية كانت المساهمة الكبرى فيها كتاب ميخائيل نعيمة النقدي **الغربال**[١٤٩]. أما الكاتبان الآخران اللذان كتبا عن الشعر فقد كانا الريحاني وجبران، لكن كتاباتهما كانت أقل انتظاماً وإحاطة من كتاب نعيمة، غير أن الكتّاب الثلاثة جميعاً قد طرحوا مفهوماً جديداً رائداً للشعر.

ثانياً، كان النثر في خدمة التطور الشعري في ذلك الوقت، لأنه ساعد على إطلاق النزعة الرومانسية وتثبيتها في الأدب العربي. والواقع أن محاولات الريحاني المبكرة لإدخال رؤية شعرية على النثر الخيالي وكتابة شعر نثري في بداية هذا القرن، وما تبع ذلك من مغامرات جبران الأكثر جرأة، هو الذي ساعد في إقامة المدرسة الرومانسية في الشعر العربي الحديث. في هذه البداية الرومانسية الخصبة (التي يعتورها التردد واللاانتظام عند الريحاني، والتي تتميز بالاستمرارية الدؤوب والصفاء عند جبران) مدّت المدرسة الرومانسية في الشعر في أمريكا الشمالية جذورها. وقد جمع شعراء هذه المدرسة أنفسهم مع غيرهم من الأدباء المعنيين بالتجديد في الأدب، فشكلوا جمعية أدبية باسم «الرابطة القلمية»، فكان لهذه الجمعية أثر طيب في الأدب العربي الحديث.

ثالثاً، حدث في وقت مبكر جداً من هذا القرن، وعلى يدي الريحاني وجبران، أن ظهرت إمكانية كتابة القصيدة نثراً، فاتخذت الفكرة شكلاً مبدئياً، على الرغم من أن ذلك الشكل لم يصل عندهما إلى مستوى ناضج حقاً، كما وصل إليه بعد منتصف القرن العشرين.

كان الشعر العربي في ذلك الوقت، بدءاً من العقد الثاني من القرن العشرين، قد بدأ يظهر علامات البَرَم بقوانين الكلاسيكية المحدثة التي أصبحت مستقرة وقتئذٍ. ففي أرجاء الوطن العربي كانت ثمة محاولات للتغيير في اللغة والموضوع والشكل في

---

(١٤٩) نشر في مصر عام ١٩٢٣ بمقدمة للعقاد، وهو مجموعة مقالات نقدية عن الشعر والأدب، سبق نشر الكثير منها في العقد الثاني في مجلات أمريكا الشمالية مثل **الفنون والسائح**. انظر: ميخائيل نعيمة، **الغربال: مجموعة مقالات نقدية**، سلسلة المطبوعات العربية؛ ٣ (مصر: المطبعة العصرية، ١٩٢٣).

الشعر. في مصر، كان إخفاق مثل هذه المحاولات في التجديد يعود إلى محدودية الموهبة الخلاقة في تلك الفترة وافتقار الشعراء إلى الإدراك الحدسي للفن، كما سنعرض له في الفصل القادم، بينما كانت محاولات المهجريين في التجديد أكثر نجاحاً بكثير، على الرغم من أساس لغوي أضعف عند أهم كاتبين مهجريين: الريحاني وجبران. فالحدس المتيقظ عندهم والموهبة الصائبة والرؤية المختلفة أساساً، بما يميزها من أثر الثقافة الأجنبية، تضافرت جميعها لتطلق تياراً من الإبداع الريادي عند هؤلاء الأدباء. وهكذا انطلقت حركة من التجديد والمغامرة الأدبية لا نظير لها في بقية الوطن العربي.

أ ـ أمين الريحاني (١٨٧٦ ـ ١٩٤٠)

كان أول اسم أدبي عربي تألق في أمريكا الشمالية هو اسم أمين الريحاني، كاتب لبناني عصامي، وخطيب وداعية للوحدة العربية. إن تناول إنجازات الريحاني بشكل كامل يخرج عن نطاق هذا الكتاب، لكنه خدم قضية الشعر العربي الحديث من وجوه أربعة. **فأولاً** كان نشاطه الأدبي المبكر في أمريكا دافعاً وقدوة للشبان المهاجرين من أصحاب المواهب الأدبية حوله[١٥٠]. **ثانياً**، وبخاصة في بداية مسيرته، ساعد الريحاني في إطلاق النزعة الرومانسية في الأدب العربي. **ثالثاً**، كانت ثورته على الطرق البالية في الأدب عموماً وفي الشعر خاصة حسنة التوقيت، جذرية وأصيلة. **رابعاً**، من المعروف أن الريحاني كان أول من تقصّد أن يكتب الشعر نثراً في العربية. وقد أطلق عليه لقب «أبي الشعر المنثور» في العربية[١٥١].

بحلول عام ١٩٠٠، كان الريحاني قد وصل إلى يقين جازم بالحاجة إلى إصلاح جذري في المشرق العربي، وأن من الواجب حدوث ثورة شاملة في الفكر والروح والأوضاع المادية القائمة؛ وقد أصبح مقتنعاً بأن تدهور المجتمع العربي سببه الجهل والتعصب الطائفي[١٥٢]. في وقت مبكر من مسيرته، كان موقفه تجاه هذا الاعتقاد قد اتخذ مظهراً متطرفاً. وقد استرعى هذا التطرف في خطبه[١٥٣] وكتاباته[١٥٤] أنظار

(١٥٠) انظر: «وثائق لم تكتب في الأدب المهجري: حديث مع ميخائيل نعيمة،» ص ١٠٤. انظر أيضاً: نعيمة، **سبعون... حكاية عمر، ١٨٨٩ ـ ١٩٥٩**، ج ٢، ص ١٤٩.

(١٥١) انظر أيضاً: المقدسي، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث: دراسات تحليلية للعوامل الفعالة في النهضة العربية الحديثة ولظواهرها الأدبية**، ص ٤٢٠؛ صيدح، **أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية**، ص ١٢١، ومارون عبود، **أمين الريحاني**، إقرأ؛ ١٣١ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٣)، ص ٥٤ وغيرها.

(١٥٢) صيدح، المصدر نفسه، ص ٢٣٤.

(١٥٣) المصدر نفسه، ص ١٣٥، وعبود، المصدر نفسه، ص ٢١ ـ ٢٣ و٥٣.

(١٥٤) حول استقبال أول كتبه المهمة، أمين فارس الريحاني، **المحالفة الثلاثية** (نيويورك: ١٩٠٣)، =

العرب في الوطن. فبعد أن أمضى شبابه الباكر في أمريكا، أمضى السنوات من ١٨٩٧ حتى وفاته يتجول بين أمريكا وكثير من بلدان الوطن العربي[١٥٥]. وحاول بطريقته الجريئة التي لم تكن تعوزها الجاذبية، أن يقدم خدمة مزدوجة للعرب: ففي المقام الأول كان يريد أن ينقل رسالتهم الروحية إلى الغرب. وفي المقام الثاني كان يريد أن ينقل رسالة الغرب في التقدم إلى الشرق. ومن خلال ترجمته لِـ **لزوميات** المعرّي[١٥٦]، ومجموعة قصائده الصوفية **ترنيمة المتصوفين** (١٩٢١)، ومجموعة مقالاته بالإنكليزية **طريق الرؤيا** *(The Path of Vision)* (١٩٢١)، وكتابه الشهير **ملوك العرب** (١٩٢٤)[١٥٧] وكتبه الأخرى عن عدد من ملوك العرب، إلى جانب محاضراته ومناقشاته عن القضية العربية[١٥٨] وأعمال أدبية أخرى، كان الريحاني يهدف إلى خلق صورة عن العرب تعكس مجدهم ومثلهم الروحية العليا وآمالهم الوطنية. ومن ناحية أخرى كان يوجه جهوده نحو تعريف العرب بأفضل ما لدى الغرب من حضارة وإنجازات. فخطبه الكثيرة[١٥٩] ومقالاته المتفرقة[١٦٠] في **الريحانيات** وكتب أخرى،

= انظر: عبود، المصدر نفسه، ص ٢٢، حيث ينقل عن جورج معلوف قوله إن هذا الكتاب كان ضربة كبيرة للتظاهر الفارغ بالتقوى بحيث أصبح من الممكن بعد صدور هذا الكتاب توجيه النقد الصحيح الذي كان يتجنبه النقد حتى ذلك الحين.

(١٥٥) حول حياته ومسيرته الأدبية، انظر: المصدر نفسه؛ جميل جبر، **أمين الريحاني: سيرته وأدبه** (بيروت؛ صيدا: المكتبة العصرية، [١٩٦٤])، ص ١٤ ـ ٧٦؛ سامي الكيالي، **أمين الريحاني: نشأته، دراساته، ملامح من حياته وكتبه** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٠)، ص ٧ ـ ٣٧؛ محمد علي موسى، **أمين الريحاني: حياته وآثاره** (بيروت: دار الشرق الجديد، ١٩٦١)، وعيسى ميخائيل سابا، **أمين الريحاني**، نوابغ الفكر العربي؛ ٣٩ (القاهرة: دار المعارف، [١٩٦٨])، ص ٢١ ـ ٢٤ و٢٧.

(١٥٦) انظر: عبود، المصدر نفسه، ص ٩ ـ ١٠ بالنسبة إلى استقبال **اللزوميات** وص ١٢ ـ ١٣ حول تقويم لترجمة **اللزوميات**، وميخائيل نعيمة، **الغربال**، ط ٧ (بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٦٤)، ص ١٦٥ ـ ١٦٦.

(١٥٧) حول وصف للكتاب، انظر: عبود، المصدر نفسه، ص ١٥ ـ ١٦ و٩٦ ـ ١١٤. وقد ترجم هذا الكتاب إلى عدد من اللغات منها الإنكليزية.

(١٥٨) حول مناظراته ومحاضراته، انظر: جبر، **أمين الريحاني: سيرته وأدبه**، ص ١٣٢ ـ ١٣٥، وصيدح، **أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية**، ص ٢٣٨ ـ ٢٣٩.

(١٥٩) لمثال عن ذلك انظر خطابه للمصريين «الشرق» الذي ألقاه في القاهرة عام ١٩٢٢، في: الريحاني، **الريحانيات**، ج ٤. كان الخطاب مكتوباً بأسلوب النثر الشعري فأثار كثيراً من الجدل حول شكله الأدبي وأفكاره الجريئة (انظر: عبود، المصدر نفسه، ص ٧٣). كان موضوعه الرئيسي: «أنا الشرق؛ عندي فلسفات وأديان، من يبيعني بها طائرات؟».

(١٦٠) مثال على ذلك مقاله الشعري «من على جسر بروكلين» وهو مقال جميل بإيقاعه وتعبيره وتغلب الإشارة إليه. والموضوع الرئيسي يتركز في هذه الجملة «متى تديرين وجهك إلى الشرق، أيتها الحرية!». انظر: المصدر نفسه، ج ١.

وجميع إنتاجه بالعربية، كان يهدف إلى فتح عيون أبناء وطنه نحو الوحدة والتقدم والحرية والتقنيات الحديثة(١٦١).

كان ظهور الريحاني في الساحة كمصلح متطرف يتزامن مع حالة التطور الروحي في الوطن العربي. كانت اليقظة الفكرية العامة قد حركت مشاعر السخط والقلق عند الناس وأوجدت عندهم تطلعات، بعضها غامض، وبعضها واضح المعالم، نحو أوضاع أفضل. وكانت نفسية الريحاني تتمثل هذه المشاعر وتنمّيها. واتخذت مشاعر السخط العام والقلق لديه شكل رفض لا يلين للطائفية والجهل والتقليدية في الأدب والحياة. وقد قادته طموحاته البعيدة إلى أن يحلم بعروبة نبيلة موحدة لا يفوق عظمتها أي شيء. لعل الأساس الرومانسي لهذا الحلم يعود إلى قراءته كتاب كارلايل **الأبطال** *(The Heroes)* الذي ألهمه أول الأمر وأيقظ وعيه نحو مجد العرب الغابر(١٦٢). وكان يتصور إمكان استعادة ذلك المجد على مستوى عربي شامل. في هذا المجال كان الريحاني أكثر إرهاصاً باتجاهات المستقبل في الفكر والعواطف في الوطن العربي من بقية مواطنيه في المهجر الشمالي.

كان هذا الزعيم الفكري والروحي العظيم مزيجاً من الرومانسي والواقعي. فحبه الحرية، ونبالة رؤياه، وموقفه المتطرف الذي لا يقبل المهادنة تجاه معتقداته، ورفضه المطلق للعلل الاجتماعية القائمة، وموقفه الثوري تجاه الأدب واللغة والفن، وحبه العميق للطبيعة والبساطة، تشير جميعها إلى الرومانسي فيه. والفكرة التي يحملها عنه المرء كرومانسي منشق عن التقاليد تزداد توهجاً إذ ترتسم في أعيننا صورة الريحاني وهو يطوف في العواصم العربية ينادي بالحرية والوحدة، ويصادق الملوك والأمراء(١٦٣)، ويفرض وجوده العجيب على زعماء السياسة والأدب، ويتلقى المديح من أشهر الشعراء العرب والكتّاب في زمانه(١٦٤)، ويصدم الحساسية التقليدية لدى القراء والسامعين معاً بتصريحاته المتطرفة، أو يشير بإصبع الاتهام إلى الشعراء حوله صائحاً «أيها الشعراء استمعوا!» ثم يلقي بأسلوب توراتي وصاياه العشر من أجل ثورة

(١٦١) حول تقويم ثورة الريحاني، انظر: خوري، **الفكر العربي الحديث، أثر الثورة الفرنسية في توجيهه السياسي والاجتماعي**، ص ١١١ ومراجع أخرى.

(١٦٢) انظر: أمين فارس الريحاني، **ملوك العرب** (بيروت: المطبعة العلمية، ١٩٢٤)، ج ١، ص ٧.

(١٦٣) يلاحظ التبسط الذي كان يكتب به رسائله إلى مختلف الملوك والأمراء الذين عرفهم خلال أسفاره. انظر: أمين فارس الريحاني، **رسائل أمين الريحاني، ١٨٩٦ ـ ١٩٤٠**، جمعها وبوّبها ألبرت الريحاني (بيروت: دار الريحاني، ١٩٥٩).

(١٦٤) انظر: عبود، **أمين الريحاني**، ص ٢٣ ـ ٢٤ وما بعدها. انظر أيضا القصائد المتعددة التي وجهها الرصافي إلى الريحاني ويبدو أنه كان معجباً جدا به، في: معروف الرصافي، **ديوان الرصافي**، ترتيب محيي الدين الخياط؛ تفسير وتصحيح مصطفى الغلاييني (بيروت: المطبعة الأهلية، ١٩١٠).

شعرية[١٦٥]. ولكن عدداً من الكتّاب قد وصفوه بالواقعي كذلك[١٦٦]. والواقع أنه عند المقارنة بتطواف جبران في مملكة الروح وحنينه العميق اللجوج إلى الطبيعة، يبدو موقف الريحاني الإيجابي، وحديثه المفهوم عن الأهداف والغايات[١٦٧]، ودعوته إلى العلم والتقدم والتقانة موقف المصلح العملي الذي وجد الحل الواقعي للوضع الاجتماعي والسياسي السيّئ في الوطن العربي. لكنه وصل إلى هذا الموقع الفكري عن طريق الرؤيا الكبرى الشاملة للثوري الرومانسي. فهو إذ لم يكن رومانسياً انهزامياً، فإن قوة روحه وسلامة حدسه ساعدتاه على الإحساس بتيارات الحياة الفعلية التي كانت تهب تحت ذلك السطح المضطرب للوجود الروحي العربي. يقول ألبرت حوراني، وهو مرجع في الفكر السياسي العربي في هذه الفترة، إن الريحاني لم تكن لديه مجموعة منتظمة من الأفكار عن السياسة[١٦٨]، وهذا ما يؤكد الأساس الحدسي في استنتاجات الريحاني الفكرية، التي سرعان ما لاحظها مارون عبود، وهو أكثر النقاد العرب في زمانه حدساً ونفاذ بصيرة. فخلافاً لغيره من الكتّاب، رأى عبود وجود هاتين النزعتين المتضاربتين: الرومانسية والواقعية معاً عند الريحاني[١٦٩].

كان نشاط الريحاني الأدبي المبكر في أمريكا مما حرك نشاط شعراء المهجر في الشمال، فبحلول عام ١٩٠٤ كان الريحاني قد نشر ثلاثة كتب بالعربية[١٧٠]، إضافة إلى ترجمته **اللزوميات** (١٩٠٣). وقد قابل جبران في باريس في حدود عام ١٩١١، وبعد

---

(١٦٥) انظر: أمين فارس الريحاني، **أنتم الشعراء** (بيروت: مطبعة الكشاف، ١٩٣٣)، الذي طبع بعد مرافعة أدبية عاصفة في حزيران/يونيو ١٩٣٣، في لبنان على أثر خطاب ألقاه الريحاني في الكلية الوطنية في عاليه. انظر أيضاً التعليق القاسي الذي كتبه إدوار حنين على هذا الخطاب، في: إدوار حنين، «بكاء وشعر ونقد،» **المشرق** (بيروت)، المجلد ٣٢، الجزء ٢ (نيسان/ابريل ـ حزيران/يونيو ١٩٣٤)، ص ٢٣٥ ـ ٢٦٠.

(١٦٦) صيدح، **أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية**، ص ٢٣٥، و: Khalīl S. Ḥāwī, *Khalīl Gibran: His Background, Character and Works*, foreword by Nabih Amin Faris, Publication of the Faculty of Arts and Sciences. Oriental Series; no. 41 (Beirut: American University of Beirut, 1963), p. 167.

(١٦٧) الواقع أن الريحاني كان يرى الفرق الشاسع بين الحلم وتحقيقه؛ انظر مثلاً رسالته في ١/١٠/١٩٣٣ إلى الكاتب الفلسطيني إسعاف النشاشيبي، في: الريحاني، **رسائل أمين الريحاني، ١٨٩٦ ـ ١٩٤٠**، ص ٤٣٤، حيث تصف الرسالة المصاعب والعقبات، لكنها تصر على الصبر في الكفاح، وانظر أيضاً الهالة العاطفية المحيطة برؤياه عن الوحدة العربية في رسالة أخرى إلى الكاتب نفسه، ص ٤١٧.

(١٦٨) من رسالة إلى المؤلفة بتاريخ ١٦/٤/١٩٦٨ جواباً عن سؤال بخصوص دور الريحاني في السياسة.

(١٦٩) عبود، **أمين الريحاني**، ص ٨٩ ـ ٩٠.

(١٧٠) وهي: **موجز تاريخ الثورة الفرنسية** (١٩٠٢)؛ **المحالفة الثلاثية** (١٩٠٣)، **والمكاري والكاهن** (١٩٠٤)، وجميعها نشرت في نيويورك.

ذلك في أمريكا، وحافظ الاثنان على صداقة أدبية طيبة إلى أن فترت تلك العلاقة[171]. وقد حاول الاثنان مع آخرين قبل الحرب العالمية الأولى تشكيل جماعة أدبية، ولكن عندما تشكلت تلك الجماعة في عام ١٩٢٠ كان الريحاني قد بدأ جولاته داعياً للوحدة العربية، فلم يكن بين المؤسسين.

كانت رغبة الريحاني في إيجاد تغيير جذري في الأدب لا تقل حماسة عن رغباته الأخرى. فهجومه على عيوب الشعر في زمانه كان هجوماً فذاً فريداً من نوعه لأنه كان يستهدف المدرسة الرومانسية كما يستهدف الكلاسيكية المحدثة في الوقت نفسه. كان النقاد المعاصرون لا يزالون منشغلين بتهديم حصون الكلاسيكية المحدثة وكانوا يرحبون بتيار النزعة الذاتية الذي كان قد بدأ يبرز إلى الوجود بخطى واثقة مطردة وإن كانت بطيئة. ولكن الريحاني، إذ توقع ظهور تيار من الميوعة العاطفية والحشو اللفظي في الشعر الرومانسي في المستقبل القريب، بدأ مبكراً في شن حملاته[172]، وبخاصة في كتابه الصغير **أنتم الشعراء**. في هذا الكتاب حمل على الكلاسيكية المحدثة لما فيها من جمود الشكل وتكرار العبارة، ولـ «زيفها الذي لا يغتفر»، ولفراغها الروحي وابتذالها[173]. كما حمل على الشعر القديم نفسه لما فيه من مبالغة[174]، وافتقار إلى وحدة القصيدة[175]، والغموض[176]. وفي الرومانسية، حمل على الأشجان الرومانسية والتركيز الشديد على الذات. إن حملته على الأشجان الرومانسية[177] والتمييع[178]، والافتقار إلى التوازن[179]، وإلحاحه على عنصر الصدق والأصالة في

(١٧١) انظر وصفاً موجزاً لهذه الرابطة في: جميل جبر، **أمين الريحاني، الرجل الأديب** (بيروت: مطبعة فاضل وجميل، ١٩٤٧)، ص ٦٩ و١٠٥.

يشير جبر إلى أن النميمة قد تسببت في القطيعة بين الاثنين؛ لكننا نعلم كذلك أن الريحاني كان على خلاف أساسي مع جبران ونعيمة وغيرهما بسبب مواقفهم الأدبية، وكان يلومهم للتفريط بقدراتهم الفنية في الفلسفات الروحية بينما الأوضاع العربية بأشد الحاجة إلى اهتمامهم. انظر: صيدح، **أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية**، ص ٢٣٧، وانظر أيضا المقتطف من رسالة للريحاني إلى شكر الله الجر، ص ٢٣٦.

(١٧٢) انظر تعليقه على شعر أحمد رامي الذي كتبه عام ١٩٢٢، حيث يقول للشاعر: «جعلتنا ننسى... ما كان يضايقنا في مجموعات (أخرى) من شعر الحسرات والفواجع الرخيصة»، في: أمين فارس الريحاني، **أدب وفن** (بيروت: دار الريحاني، [١٩٥٧])، ص ١٧.

(١٧٣) المصدر نفسه، ص ٨٢، مخاطباً يوسف غصوب عام ١٩٢٨.

(١٧٤) المصدر نفسه، ص ١٠٤ ـ ١٠٦.

(١٧٥) المصدر نفسه، ص ٥٦ و١٠٧.

(١٧٦) المصدر نفسه، ص ١١٠ ـ ١١١.

(١٧٧) يجب أن أذكر هنا أنه لم يستعمل كلمة «رومانسي» بالذات. انظر: الريحاني، **أنتم الشعراء**، ص ٦ ـ ٨، ١٥، ٢٠ ـ ٢٣ و٥٢ ـ ٦٨.

(١٧٨) من رسالة بتاريخ ١٩٣٣، في: الريحاني، **رسائل أمين الريحاني، ١٨٩٦ ـ ١٩٤٠**، ص ٤٢٥.

(١٧٩) المصدر نفسه، والريحاني، **أدب وفن**، ص ٨٣ حيث يمدح التوازن في شعر غصوب.

الشعر[١٨٠]، ترهص بكتابات المدرسة الطليعية في الشعر الحديث في حقبة الخمسينيات والستينيات. كما إن دعوته إلى التزام الشاعر بحياة شعبه[١٨١] وإدانته الذاتية المتطرفة[١٨٢] لدى بعض الشعراء من حوله، كانتا إرهاصاً بتعاليم مدرسة الواقعية المحدثة في الشعر الحديث. كان الريحاني من أوائل النقاد الذين دعوا إلى شعر ملتزم اجتماعياً، فحمل على الانهزامية الرومانسية والضياع في فيافي التجريد والأحزان الخيالية[١٨٣]. وعلى الرغم من الأساس الخيالي التأملي في إنتاجه الأدبي، الذي يعبّر غالباً عن محبة الطبيعة والشوق إلى البساطة الطبيعية[١٨٤]، لم ينزلق الريحاني إلى أي من المثالب الرومانسية التي طالما قادت إلى التهافت: كالفوران العاطفي غير المنضبط في اللغة، والتركيز المتزايد على الذات، وخطر الافتقار إلى الصدق والإخلاص.

من أمتع وأهم الأفكار التي عبر عنها الريحاني، والتي يبدو أن نقاده لم يلتفتوا إليها بشكل خاص، قوله إن «الحياة مثل الموشور، كثيرة الزوايا والوجوه. فيجب أن ننظر إليها اليوم من المواقف التي نظر إليها الأقدمون، ومن المواقف التي أهملوها أو جهلوها»[١٨٥]. هذا المفهوم عن الجوانب المتعددة للحياة، وأهمية أن يرى الكتّاب والشعراء الحياة في تنوعها وتغيرها المستمر مساهمة بالغة القيمة للموقف الأدبي الحديث.

كان الريحاني من أوائل الكتّاب العرب الذين ثاروا على التقعر في اللغة وعلى التبجيل الذي أسبغ على اللغة العربية في أوائل القرن. ففي رأيه أن الشاعر يجب أن يكون حرّاً في الاعتماد على ذوقه الخاص وحساسيته الفنية[١٨٦]. فالكلمات عند الشاعر لها صفات أعظم من محض الجرس، وفي ظلالها الناعمة لون وأريج[١٨٧]. إن مواصفاته هذه للغة الشعر تذكر كثيراً بمواصفات الرمزيين.

---

(١٨٠) الريحاني: **أنتم الشعراء**، ص ٩ و٣٧، و**الريحانيات**، ج ١، ص ٢٥ ـ ٢٨.

(١٨١) الريحاني: **الريحانيات**، و**أنتم الشعراء**، ص ٨٩ وغيرها.

(١٨٢) المصدر نفسه. وانظر أيضاً فصله «العالم الشخصي والقومي،» ص ٣٧ ـ ٥١.

(١٨٣) كان المازني قد هاجم رومانسية المنفلوطي في كتابه **كتاب الديوان** الذي ألفه بالاشتراك مع العقاد عام ١٩٢١ كما سيجيء.

(١٨٤) انظر مقالاته العديدة وربما كان أشهرها «وادي الفريكة،» ج ١؛ «في العزلة،» ج ٢، وبخاصة ص ٩ ـ ١٠ و٢١ ـ ٢٣؛ «بلادي،» ج ٢، و«الطبيعة،» ج ٤، في: الريحاني، **الريحانيات**. انظر أيضا وصفه في: أمين فارس الريحاني، **قلب لبنان: رحلات صغيرة في جبالنا** (بيروت: مطابع صادر ريحاني، [١٩٤٧])، وكتبه الأخرى في الأسفار.

(١٨٥) الريحاني، **أدب وفن**، ص ٥٥.

(١٨٦) انظر: أمين فارس الريحاني: «التجدد المزيف،» في: المصدر نفسه، و«روح اللغة،» في: الريحاني، **الريحانيات**، ج ٣.

(١٨٧) الريحاني، **أدب وفن**، ص ٦٦ ـ ٦٧.

والخدمة الثالثة التي قدمها الريحاني للشعر العربي الحديث كانت في محاولته كتابة الشعر المنثور(١٨٨). إن التجاءه إلى هذا النوع من التعبير الشعري قد يكون نتيجة رغبة ملحّة للتعبير عن نفسه شعرياً، بينما يجد نفسه عاجزاً عن تَمثُّل البحور العربية(١٨٩)، لعله بسبب نقص في دراسته المبكرة، فالدراسة المبكرة الجيدة للشعر العربي تساعد في ترسيخ إيقاعات البحور المختلفة في ذهن الطالب الفتيّ. وقد يكون سبب ذلك ضعف حساسيته بإيقاعات الأوزان الشعرية. كما إن اطلاعه المبكر على الشعر المنثور عند والت ويتمن (Walt Whitman)، الذي يقول إنه قلده(١٩٠)، إلى جانب بعض التأثر بإيقاعات الكتاب المقدس(١٩١)، و**نهج البلاغة**، وربما القرآن الكريم، قد ألهمه فكرة كتابة الشعر نثراً. والواقع أن ثمة أثراً واضحاً من الأسلوب القرآني في العديد من أعماله يبدو في جزالة العبارة، والجمل القصيرة المسجوعة، وأساليب الدعاء والتكرار المألوف في القرآن(١٩٢)، كما أننا نجد في كتاباته أيضاً سلاسة الأسلوب في الكتاب المقدس، والجمل التي تميل إلى الطول، والتموجات النغمية التي تميز أسلوب جبران.

---

(١٨٨) يمكن أن تؤدي المصطلحات المتعلقة بتجديد الشكل في الشعر العربي الحديث إلى إرباك شديد، لأن الكتّاب لم يتوصلوا إلى اتفاق حول معانيها الدقيقة. فمصطلح «النثر الشعري» و«الشعر المنثور» و«قصيدة النثر»، والأخيرة نتيجة مباشرة لترجمة المصطلح الفرنسي Poème en prose، تستعمل غالباً استعمالاً عشوائياً في الكتابات النقدية (ويظهر الاضطراب نفسه في الكتابات التي تتناول «الشعر الحر» و«الشعر المرسل» كما سيأتي. أما المصطلحات الثلاثة الأولى فالفرق بينها كالتالي: «النثر الشعري» هو الكتابة النثرية التي تستخدم الأسلوب الشعري مع صور شعرية وشيء من العاطفة العالية. لذا فهو يختلف عن «الشعر المنثور» في أسلوبه. فأسلوب النثر الشعري قد يشبه أسلوب المقالة المعتادة من حيث نظام الفقرات وإمكان ورود الجمل الطويلة، وقد يمكن استخدامه في رواية كاملة. هذا النوع من النثر استعمله جبران في الرواية والقصص القصيرة وفي كثير من كتاباته الأخرى. أما «الشعر المنثور» فهو عادة أكثر انتقائية في موضوعه الذي يبقى أكثر شاعرية، لا يسترسل في الشرح ويختلف في بنائه وهيكله. فهو يطمح إلى الشكل الشعري بأسطره القصيرة (المقفاة أحياناً) ولغته الأكثر توتراً، وتقسيمه القصيدة إلى مقاطع. غير أن الشعر المنثور في العربية يندر أن يبلغ الاقتصاد والتوتر والتركيز الذي اختص به الشعر الموزون الجيد، رغم أنه قد لا يقصر عنه في انهماكه العاطفي. وقد كتب جبران، بالإضافة إلى ما كتبه من نثر شعري غزير، الكثير من الشعر المنثور، وكذلك الريحاني، فقد كتب هو الآخر الشعر المنثور في وقت مبكر من القرن العشرين. أما مصطلح «قصيدة النثر» في العربية فالشعراء والنقاد لم يتوصلوا إليه بنجاح إلا بعد الخمسينيات، كما سنرى في سياق هذا البحث.

(١٨٩) عبود، **أمين الريحاني**، ص ٤٧، حيث يذكر أن الريحاني لم يتمثل قط الأوزان العربية.

(١٩٠) انظر مقدمته لمجموعته من الشعر المنثور في نهاية: الريحاني، **الريحانيات**، ج ٢، حيث يقول: «هذا النوع الجديد في الشعر يسمى «الشعر الحر» بالفرنسية... والإنجليزية... وهو آخر ما توصل إليه الشعر في الغرب... وكان ويتمن هو الذي ابتكر هذه الطريقة».

(١٩١) كان يعي أهمية قراءة الكتاب المقدس، انظر: جبر، **أمين الريحاني، الرجل الأديب**، ص ٢٤.

(١٩٢) مثال ذلك قصيدته «الثورة» في: الريحاني، المصدر نفسه، ج ٢.

وقد يكون اختيار الأسلوب لديه نتيجة طبيعية للموضوع الذي يكتب فيه.

إن الشعر المنثور عند الريحاني، على رغم استناده المباشر إلى ويتمن، لم يستطع أن يجاري ذلك التأثير الباهر الذي تركته أعمال جبران في جمهور القراء. فليس فيه ما يضاهي تمكن جبران من إيقاع اللغة، على رغم بعض الأخطاء العابرة في اللغة والنحو عنده. من المحتمل أن يكون جبران، كما يقول عبّود، قد تأثر بمحاولة الريحاني الرائدة[١٩٣]، لكن المرء يشعر، على الرغم من ذلك، بأن جبران كان سيجد طريقه نحو ذلك النوع من التعبير الشعري الذي يميزه حتى من دون الريحاني. وقد يكون لمحاولة الريحاني أثرها في الأجيال اللاحقة في المشرق العربي، ممن استخدم النوع نفسه من البناء الشعري. ويبدو ذلك في وحدة الموضوع؛ وتقسيم القطعة إلى مقاطع تقصر أو تطول، واستخدام الجمل القصيرة والعبارات المكررة وصيغة النداء المتكررة، والصور والاستعارات المستقاة من الطبيعة، ومحاولة ـ أقل نجاحاً في الغالب ـ لشحن القطعة الأدبية بالعاطفة. إنه لمن المستحيل أن نتابع بشكل دقيق أثر الريحاني في شعراء آخرين، غير أن الجزأين الأولين من **الريحانيات** (١٩١٠ ـ ١٩١١)[١٩٤] قوبلا بحماس شديد، بفضل ما فيهما من طرافة وجدّة.

إن الريحاني واحد من أهم الشخصيات الأدبية والفكرية في الوطن العربي في العقود الأربعة الأولى من هذا القرن. وقد تمتع بشعبية وشهرة كبيرتين خلال حياته، وكان واحداً من أقوى أصوات الحرية التي ارتفعت في ذلك الزمان. قال أحد الكتّاب عنه إنه «كان عالمًا في رجل»[١٩٥]. قد تكون هذه مبالغة، لكن الريحاني كان في الواقع رجلاً واحداً أراد أن يحرر عالمًا بأكمله.

ب ـ جبران خليل جبران (١٨٨٣ ـ ١٩٣١)

يعدّ جبران خليل جبران أعظم شخصية أدبية في الأدب العربي خلال العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن. كان مزيجاً من الحكيم والثائر والشاعر، لكنه لم يكن فيلسوفاً ولا مصلحاً عملياً ناشطاً كالريحاني، كما إن أفضل أعماله لم تكن إضافة مباشرة إلى التراث الشعري العربي. لكن خدمته للشعر العربي كانت عظيمة، تفوق ما قدم كثير من الشعراء والنقاد الذين كتبوا عن الشعر بشكل مفصل ومباشر.

ليس من الصعب تقويم ما حققه جبران في الأدب، لكن من الصعب جداً

---

(١٩٣) عبود، **أمين الريحاني**، ص ٥٤.

(١٩٤) ظهرا عند ظهور **النظرات** للمنفلوطي، وقد انتشر الكتابان انتشاراً واسعاً. في هذين الجزأين لم يكن أسلوب الريحاني الأدبي قد بلغ بعد القوة والسلاسة اللتين تميزان أسلوبه اللاحق، ولم يكن قادراً على الوقوف إلى جانب كتابات المنفلوطي الأخاذة، لكن الجاذبية والجدة في الكتاب وضعتاه حالاً في المقدمة.

(١٩٥) موسى، **أمين الريحاني: حياته وآثاره**، ص ١٢٦.

تصنيف ذلك، لأنه كتب روايات، وقصصاً قصيرة، ومقالات، وقطعاً شاعرية، وقصائد منظومة، وأبحاثاً، وحكماً وأنواعاً أخرى من الأدب.

إن تقويم إنجازه العام يقع خارج حدود هذا الكتاب. لكن ثمة نقطتين مهمتين لا بد من ذكرهما هنا. **الأولى** هي أن آثاره بالعربية قد أطلقت التيار الرومانسي في الأدب(١٩٦) كما لم يستطع أي إنتاج آخر أن يفعل، وفرضت أسلوبه الذاتي الخاص على الجيل المعاصر له والأجيال اللاحقة كذلك. فقد كان جبران ومن معه من شعراء الرابطة القلمية في المهجر الشمالي هم الذين أسسوا المدرسة الرومانسية الأولى في الشعر العربي وأطلقوا بذلك قوى التيار الرومانسي. وكان تأثير جبران في بقية شعراء الرابطة من النقاد كبيراً بحيث حوّلهم تحويلاً عميقاً نحو اعتناق عدد من خصائص الرومانسية(١٩٧)، وبخاصة افتتانهم بالطبيعة. وقد ساعد جبران في ذلك آراء نعيمة الثورية عن الأدب وإصراره على ضرورة إحداث تغيير فيه، إلى جانب كون هؤلاء المغتربين بعيدين مكانياً بعداً كافياً يجعلهم في مأمن مما قد تسببه الصلة المستمرة المباشرة مع معاقل الكلاسيكية المحدثة في الوطن العربي. وقد كانت رومانسية جبران الصافية الصريحة قادرة على التأثير فيهم بشكل عميق لا بسبب قوتها وحسب، بل لأنها كانت كذلك تلبي حاجة كامنة لديهم للتعبير الرومانسي. هذه الحاجة لم تبرز من حقيقة كونهم مغتربين، ولكن اغترابهم ساعد في إطلاقها بصورة أسرع؛ فقد حملوا بذور الرومانسية من أوطانهم(١٩٨)، وهي بذور كانت كامنة عند بعض الشعراء السوريين (واللبنانيون يومئذٍ منهم) في مطلع القرن. من ناحية فنية جاءت الرومانسية تلبية لحاجة أملاها الوضع الشعري نفسه إذ كان قد بدأ يصارع للفكاك من قبضة المدرسة الكلاسيكية المحدثة التي كانت، في نهاية العقد الثاني من القرن، قد تقولبت وأصبحت تهدد بالتحجر والجمود. ومن ناحية اجتماعية، كانت الرومانسية حاجة كامنة في الروح العربية في كل مكان. كانت الأمة العربية تتعرض في ذلك الحين إلى مؤثرات شتى في مجال الفكر والمعرفة. ولقد أقيمت علاقات فعلية مع الغرب، كانت لا تزال من طرف واحد، تهدف إلى اكتساب أكبر ما يمكن من خبرة الغرب الثقافية الحديثة المتفوقة.

تتميز بدايات هذا القرن بحرية كبيرة في اختيار مصادر الثقافة. وكان تلقّي

---

(١٩٦) للمزيد حول الموضوع، انظر: عباس ونجم، **الشعر العربي في المهجر: أمريكا الشمالية**، ص ٣٤ ـ ٣٥، وعبود، **الرؤوس**، ص ٢٩٤.

(١٩٧) انظر: عبد الكريم الأشتر، **النثر المهجري: المضمون وصورة التعبير**، ط ٢ منقحة وموسعة (بيروت: دار الفكر الحديث، ١٩٦٤)، ص ٨٣، وص ٣٧ ـ ٣٨ حول تأثير شخصيته في الآخرين.

(١٩٨) كان عباس ونجم على حق في القول إن بداية الرومانسية تعود إلى قوى معينة كانت ناشطة في القرن التاسع عشر. انظر: عباس ونجم، المصدر نفسه، ص ١٩ ـ ٣٥.

المعرفة من المصادر الغربية لا يتبع نظاماً، بل يتسم بالحرية وبشيء من الفوضى، ولذا فقد كان الشعراء يقعون تحت تأثيرات شتى حسبما يتفق لهم، ومن هنا كان خطر التعميم عند الكتابة عن أي مظهر من مظاهر الحياة العربية في هذه الفترة. وبسبب من ذلك أيضاً، يتضح جزئياً سر التنوع في التجربة الذي تكشّف عنه الشعر والكتابات الأخرى في العقد الثاني من القرن. وكان العنصر الوحيد الذي نلحظ وجوده بشكل عام هو هذا المنحى الرومانسي المختلف قوة بين بلد عربي وآخر، والذي كان لا بد للمبدعين من اعتناقه لإحداث أي تغيير. لكن أي وصف مختصر لمجمل الوضع الاجتماعي العام لن يفسر أبداً بشكل كاف مجمل التنوع في تجربة العرب الثقافية والاجتماعية في الجزء الأول من القرن العشرين، وبخاصة ذلك الدمج البطيء المؤلم غالباً بين المواقف الموروثة والمكتسبة. غير أن بإمكاننا هنا القول إنه ما إن كان يتضح الفرق بين نظام الحياة القديم، الذي كان نظاماً راسخاً يوم كان شوقي في شبابه، والأفكار الجديدة المستوردة، حتى كان يقع الواعون من الناس في حالة من الفوضى إذ يجدون أنفسهم بلا تقليد عام راسخ يستطيع أن ينظم الحياة ويوجه الإبداع. وقد كان من شأن الفوضى التي جرها هذا الوضع أن الفرد الواعي بدأ يشعر بعزلة عن المجتمع، وكان على الأديب المبدع أن يبحث عن النظام من داخل نفسه، فنتج من ذلك أدب ذاتي، لأنه في أوضاع مشابهة «يخلق الشاعر نظامه الخاص»[(١٩٩)]. ويجب أن نذكر أن شعراء المهجر الشمالي قد عرفوا أشد التناقضات بين خلفيتهم الثقافية وتجاربهم الجديدة، وهو تناقض كانوا يشتكون منه بشكل مكشوف[(٢٠٠)].

والنقطة **الثانية** هي أننا يجب أن ننظر إلى إنتاج جبران وإنتاج زملائه في الرابطة القلمية على أنه كان إضافة غنية وإنجازاً كبيراً للتراث الأدبي المسيحي في الأدب العربي. هذا التراث كما رأينا، كان في نمو مستمر منذ القرن الثامن عشر، لكنه لم يستطع إرساء دعائمه حتى ذلك الحين. ففي أعمال جبران وزملائه بدأت الروح المسيحية بالظهور في الأدب، وسجل هذا الأدب مواقف مسيحية لم تكن بعد مألوفة في الشعر. لقد كان أولئك الشعراء يعيشون في جو مسيحي، وفي بعض الأحيان كانوا شديدي التأثر بالكتّاب والشعراء المسيحيين من الأجانب[(٢٠١)]، مما جعلهم أكثر حرية في الحديث عن مواضيع مسيحية وإمداد الأدب العربي الجيد بتعبير حر صريح عن الروح المسيحية.

(١٩٩) انظر: R. A. Foakes. *The Romantic Assertion: A Study in the Language of Nineteenth Century Study* (London: Methuen and Co., 1958), p. 13.

(٢٠٠) لمزيد من التفاصيل عن الأساس الاجتماعي للرومانسية، انظر التمهيد للفصل الرابع من هذا الكتاب.

(٢٠١) جبران خليل جبران، مثلاً، تأثر بالشاعر الانكليزي المسيحي التوجه، وليم بليك.

هنا يجب توضيح مسألتين في هذا الصدد: **أولاهما**، أنه على الرغم من كون غالبية شعراء الجنوب من المسيحيين كذلك، فإن تناولهم المواضيع المسيحية بقي ضمن إطار القومية العربية والوحدة الوطنية. فقد كان ذلك استمراراً لروح التحرر التي ازدهرت في لبنان والأقطار العربية المجاورة بعد إعلان الدستور العثماني الجديد عام ١٩٠٨، وكانت الدعوة إلى الحرية والإخاء والمساواة قد أطلقت التعبير عن التشوق إلى الوحدة وإلى إلغاء الأحقاد الطائفية[٢٠٢]. إن هذا الموقف الكريم، على ما فيه من ضبابية، بقي موضوعاً مهماً لدى الشعراء والكتّاب لعدة عقود من الزمن، كما كان السمة الأساسية في العطاء الشعري عند شعراء المهجر الجنوبي. ولذا فإن المرء لا يستطيع القول إن تضمين المفردات والإشارات المسيحية في شعر المهجر الجنوبي هو تحرير للروح المسيحية فيه.

أما إنتاج شعراء الشمال فقد أطلق العنان لهذه الروح المسيحية الحقة[٢٠٣]. فهناك استطاع الكتّاب والشعراء المسيحيون أن يوظفوا لغة الشعر والشعر المنثور في التعبير عن مواضيع لم يكد يتناولها أحد حتى ذلك الحين. ومنذ ذلك الوقت بدأت تظهر في الشعر العربي، وبصورة أكثر حرية، رؤيا مسيحية جديدة للحياة ومواضيع من الكتاب المقدس، تحت تأثير كتّاب المهجر الشمالي. هذه النزعة مدينة لجبران أساساً وإلى إيمانه بفكرة الحب الأشمل القائمة على الإنجيل، وإلى افتتانه العظيم بشخصية المسيح[٢٠٤].

والمسألة **الثانية** التي تطرح نفسها للمناقشة هنا هي: هل كان هذا التيار المسيحي في الأدب العربي منسجماً مع الحركة الرائدة في الأدب التي كانت تطمح إلى التعبير عن التيارات الكامنة في الحياة العربية؟ ففي وقت تشتد فيه الحاجة إلى قوة معنوية وأدبية للتعبير عن هذه التيارات الكامنة، يبدو لأول وهلة أن تناول الجنوبيين هذا الموضوع هو أكثر طليعية، لأنه تناول يصاحبه تشوق عميق للوحدة والإخاء. لكن الواقع أن هذا الموضوع برمّته كان موضع تناول في الوطن العربي منذ زمن، وكان قد أصبح مكرَراً جاهزاً اتخذ مكانه إلى جانب مجموعة من المواضيع الجاهزة التي شكلت مادة غنية لما سميناه في هذا الكتاب باسم «شعر المنابر».

من ناحية ثانية، فإن بلوغ مثال مسيحي في الأدب يبدو للوهلة الأولى تعبيراً متأخراً في الزمن بل متخلفاً، يتناقض مع دعوى العلمنة التي كان يطالب بها

(٢٠٢) انظر: المقدسي، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث: دراسات تحليلية للعوامل الفعالة في النهضة العربية الحديثة ولظواهرها الأدبية**، ص ٧٦ ـ ٨٣.

(٢٠٣) انظر: الأشتر، **النثر المهجري: المضمون وصورة التعبير**، ص ٦٠ ـ ٦٥.

(٢٠٤) انظر: المصدر نفسه، ص ٣٦ ـ ٣٧، و Hāwī, *Khalīl Gibran: His Background, Character and Works*, pp. 192-193 and 207-209.

التقدميون شرطاً مسبقاً للتطور الاجتماعي والسياسي للأمة. ورغم هذا ففي العقود الأولى من هذا القرن، وجدت الروح المسيحية مجالاً كبيراً للتعبير لدى هذه الجماعة، بعد أن كان الأدب العربي قد خضع قروناً طويلة لمواقف منبثقة من ثقافة غير مسيحية. كان عدد من الكتاب السابقين مثل مرّاش قد عبّروا بشكل محدود عن هذه الروح، وعلى مستوى أدنى من الإبداع، ولذلك لم يستطيعوا فرض الموضوع المسيحي على عدد كبير من القراء كما استطاع جبران أن يفعل. ولذا فبإمكاننا اليوم أن نعتبر إرساء هذا الموضوع في الأدب تعبيراً، لا عن موقف رجعي من الحياة، بل عن شجاعة فنية وانعتاق روحي وفني عجيب استطاع أن يسلك طريقه الخاص ويستخدم أدواته الخاصة، من دون أن تعيقه في الغالب التقاليد الأدبية الموروثة.

لقد خدم جبران الشعر العربي بطرق ثلاث: **أولاها** عن طريق نثره الشعري؛ و**ثانيتها** عن طريق شعره؛ و**ثالثتها** عن طريق كتاباته المتنوعة عن الشعر واللغة والفن عموماً. إن جبران كاتب نثر بالدرجة الأولى، على الرغم من أن كثيرين ممن كتبوا عنه يعتبرونه شاعراً، لا بما كتب من شعر موزون فقط، بل ببعض النثر الذي كتبه أيضاً[(٢٠٥)]. وعلى الرغم من أن أغلب نثره شعري[(٢٠٦)]، إلا أن بعضه أعلى مستوى من سواه. يدعو حاوي القطع المتميزة شعرياً قصائد نثر[(٢٠٧)]، بينما يدعوها الأشتر مقالات[(٢٠٨)]، لكنني سأشير إليها هنا باسم قطع شعرية، أو شعر منثور عموماً. ولكن بغضّ النظر عن الاسم فإن قطع جبران الشعرية تظل مساهمة نادرة في الأدب العربي الحديث، يتضاءل أمامها شعره الموزون. ولا شك في أن عدداً كبيراً من الشعراء والكتّاب في حقبة الثلاثينيات والأربعينيات قد وقع تحت التأثير المباشر لهذه التجربة الفذة[(٢٠٩)]. وسنعرض بعد حين إلى وصف أسلوب جبران فيها الذي أصبح

---

(٢٠٥) انظر ما قاله حاوي عن قصائد جبران النثرية، في: Ḥāwī, Ibid., pp. 269-273; صلاح لبكي، **لبنان الشاعر** (بيروت: منشورات الحكمة، ١٩٥٤)، ص ٩٩، ومصادر أخرى.

(٢٠٦) ويشمل ذلك رواياته وقصصه القصيرة وأمثاله الحكمية. أما المقالات التي تفتقر إلى طابع أسلوبه الشعري فهي نادرة. انظر: جبران خليل جبران، «مستقبل اللغة العربية،» في: جبران خليل جبران، **البدائع والطرائف** (القاهرة: مكتبة العرب، ١٩٢٣)، رغم أن هذه كذلك لا تخلو من شطحات خيال عابرة تميز أسلوب جبران، انظر مثلاً ص ١٢٧.

(٢٠٧) انظر: Ḥāwī, Ibid., pp. 272-273, وكذلك ص ١٠٤، الهامش حول تعليقه على العواصف وصفحات أخرى.

(٢٠٨) انظر: عبد الكريم الأشتر، **فنون النثر المهجري**، ط ٢ منقحة وموسعة (بيروت: دار الفكر الحديث، ١٩٦٥)، ص ٨ ـ ١٤، حيث يتناول **مقالات** جبران. يذكر الأشتر **دمعة وابتسامة** (١٩١٤) و**العواصف** (١٩٢٠) و**الموسيقى** (١٩٠٤) على أنها الكتب التي تضم أغلب نثر جبران الشعري.

(٢٠٩) انظر: صيدح، **أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية**، ص ٢٥٢ ـ ٢٥٣، وعبود، **الرؤوس**، ص ٢٩٤، حيث يقول إن في اليمن والحجاز من المؤلفين من اتبع أسلوب جبران. وفي عام ١٩٢٩ كتب =

يدعى بحق بـ «الأسلوب الجبراني». إن تأثر هذا الأسلوب مباشرة بأسلوب الكتاب المقدس مسألة أثبتها كثير من الكتّاب حتى غدت معرفة شائعة. فذلك الانسياب التوراتي المنسرح، وذلك الإيقاع المتميز، ونبرة التعبد والأدعية، والتكرار العاطفي للعبارات التعجبية، إضافة إلى الموقف الوعظي التلقيني، جميعها تذكّر بالكتاب المقدس. وقد كان جبران كذلك الوريث المباشر لمرّاش، أحد أوائل الكتّاب المسيحيين الذين تأثروا بشدة بأسلوب الكتاب المقدس. كما إن تأثره بالرومانسيين الغربيين أمر مثبت أيضاً. وإذ تعرّف تدريجياً على روسو وبليك ونيتشه، وربما غيره من الرومانسيين الألمان، استطاع جبران أن يجد فيهم، لا الإلهام وحده، بل تأكيداً على نزعاته الأدبية والروحية الخاصة.

ثمة وراء تجربة جبران حاجة إبداعية حقة لروح جديدة وأسلوب جديد في الأدب، فهي علامة تحوّل وتغيّر جذري لا في المفهوم الأدبي وحسب، بل هذا أكثر أهمية بكثير، في الحساسية الأدبية في ذلك العصر. فقبل ذلك كان الشعر العربي، على الرغم من الفروق الفردية بين شاعر وآخر، يعكس خلفية متجانسة تقريباً في أنحاء الوطن العربي كافة. وقد غلبت عليه، من المغرب إلى اليمن، رؤيا وحساسية موحدتان عبر القرون. ثم إن احتقار أتباع الكلاسيكية المحدثةِ اللغة الدارجة منع الشعراء من أن يستلهموا صنوف اللون المحلي من الشعر الشعبي في الأقطار العربية المختلفة.

التوق المتألق إلى الطبيعة، وقوة التأمل، والشوق إلى الحرية، والانسراح العاطفي في آفاق الخيال تواجهنا بقوة في كتابات جبران النفيسة. وإذا كان لنا أن نعزو الفضل في التبشير بالحركة الرومانسية والوصول بها إلى الذروة في الوقت نفسه إلى مبدع واحد، فإن ذلك المبدع هو نبي العزلة هذا. أما غيره من الأدباء المعاصرين كالريحاني ومطران فلم تكن لديهم موهبة رومانسية صافية، كما سبق القول. أما جبران فإن السحر الخفي في رومانسيته الصافية المعافاة يتدفق علينا من خلال ذلك التوهج الشاعري الذي نجده حتى في كتاباته المبكرة. فذلك الخطاب المنبعث من القلب، ورفض التقاليد والقيود الاجتماعية والأدبية، والتمرد على الأشكال القائمة في الأدب، والنزعة الغنائية، والبحث عن أسرار الطبيعة، وتقديس الحب، والتحليق المغامر في الخيال تجتمع كلها لتضفي رهافة وقيمة على مغامرته الرومانسية.

= فيليب حتي يؤكد أثر جبران الواسع في الوطن العربي ويؤكد أن الجيل الجديد كان يحاول تقليده. انظر: فيليب حتي، «مقام جبران في الأدب العصري،» **المقتطف**، المجلد ٧٤، الجزء ٣ (آذار/مارس ١٩٢٩)، ص ٣٠٠. انظر أيضاً: نبيل كرامة، **جبران خليل جبران وآثاره في الأدب العربي: دراسة ونقد ـ تحليل ـ نصوص** (زحلة، لبنان: الرابطة الثقافية، [١٩٦٤])، ص ١١٤ ـ ١١٥.

لقد سبق الحديث باختصار عن العلائق الرومانسية في العقود الأولى من القرن العشرين، وسوف نفصّل القول في ذلك في الفصل الرابع[٢١٠]. ثم إن شخصية جبران كانت تنحو بطبيعتها نحو الموقف الرومانسي، فهي شخصية حالمة[٢١١]، متدفقة العواطف و«تأثرية جداً»[٢١٢]. ومثلها كانت كتاباته في موضوعها وصورها وإيقاعها ولغتها. لقد ثوّر الفن الأدبي في كل مجال من مجالات فاعليته؛ وساعده على تنمية مبادئه جهد واعٍ، إلى جانب غريزة مبدعة عميقة صائبة التوجه.

إن أهم المواضيع الجبرانية التي تعنينا في هذا المجال هي تلك المواضيع التي أثرت في الشعر أو أعطته ولو إلى حين، نكهة مختلفة. فمواضيعه التي تركت أثراً في الأجيال اللاحقة هي بالدرجة الأولى موضوع الطبيعة والظواهر الطبيعية. لقد سبق أن أوضحنا كيف أن مطران، باستثناء أمثلة قليلة، لم يستطع تصوير الطبيعة وهي في حالة اتحاد مع الإنسان والكون. فالطبيعة لا تستثير الكثير عند مطران، باستثناء استحسان جمالي، بينما استطاع جبران الوصول إلى انصهار صوفي معها. لقد أسبغ على الظواهر الطبيعية قيمة جديدة، ونحن نلمس لديه بداية خيط من التفكير لا يزال قائماً في الشعر العربي يرفع من شأن الطبيعة البدائية العارية.

إن جبران، الذي يمثل إنتاج أول تعبير مهم عن الروح الرومانسية في الإبداع

(٢١٠) يفسر هذا الفصل الأسباب وراء ما كان يظهره الشعراء والكتاب العرب منذ القرن التاسع عشر من اهتمام بالأدب الرومانسي الغربي بخاصة. فنحن نجد صبري، وشوقي، ومطران، وحافظ، والمنفلوطي، والعقّاد، وشكري، والمازني وغيرهم يقبلون على الأدب الرومانسي الغربي في قراءاتهم أو ترجماتهم. يذكر حاوي أن استجابة جبران للتكعيبية في الرسم كانت رفضاً وحيرة رغم أنه حاول أن يفهمها. انظر: Ḥāwī, *Khalīl Gibran: His Background, Character and Works*, p. 97.

ثم يقول، إن أفضل الكتّاب الفرنسيين لديه الرومانسيون أمثال روسو وفولتير. وربما كان قد قرأ الرمزيين، واستجابته لهم لم تكن عدائية كاستجابته للتكعيبية، ولكنها لا يمكن أن تكون استجابة قبول (ص ٩٨). ولكن حاوي لا يحلل الأسباب الكامنة وراء هذه الظاهرة. فالحقيقة أن جبران، مثل معاصريه العرب، رغم تشوقه الأصيل إلى تغيير الحياة والأدب، لم يستطع تمثل الاتجاهات الأكثر تطوراً في الأدب والفن في الغرب، وقد جاءت تلك نتيجة عملية طويلة من التطور والنمو الفني. فمن قبضة الكلاسيكية المحدثة في الأدب العربي لا يسهل الانتقال مباشرة إلى الرمزية، وهي شكل من الفن أكثر تطوراً بمسافة. إن الحساسية الفنية والحاجة الداخلية في الفن نفسه في تلك الفترة لم تكن لتسمح بمثل ذلك التمثل. أما التكعيبية، فكيف يمكن الروح العربية في بداية القرن العشرين أن تتمثل هذا الشكل المتحذلق من الفن وتعقيداته؟ ورغم أن بوادر الرمزية تظهر في أدب جبران (وفي شعر إسماعيل صبري إلى حد أقل) ألا إنها كانت رمزية عفوية لا علاقة قوية لها برمزية الفرنسيين في القرن التاسع عشر، كما سيتضح لنا في الفصل الخامس من هذا الكتاب.

(٢١١) عباس ونجم، **الشعر العربي في المهجر: أمريكا الشمالية**، ص ٣٥.

(٢١٢) انظر: ميخائيل نعيمة، **جبران خليل جبران**، ط ٢ (بيروت: مكتبة صادر، ١٩٤٣)، ص ١٨٥. يبدو أنه كان كذلك منذ طفولته، انظر ص ٣٠ و٣٢ وغيرها.

العربي، كان أيضاً، كما يجب أن نذكر، واحداً من أهم الكتّاب المبدعين في جيله الذين كانوا معنيين بقضايا المجتمع. فالرومانسية العربية في الواقع قد بدأت لديه ولدى الريحاني كحركة إيجابية(٢١٣) تنزع إلى تدمير الشرور والعادات البالية في عالمها من أجل بناء ذلك العالم من جديد. لم يكن جبران انهزامياً، والغابة في كتاباته لم تكن مكان هروب بل كانت تُستخدم رمزاً لحلّ مشكلة الاختلاف والصراع والتنافر بين البشر من خلال حب يسع كل شيء. كما إن فلسفته في وحدة الوجود إيجابية، وربما كانت حلاً لما لديه من صراعات أساسية بوصفه شرقياً يعيش ويكتب في الغرب. وقد أعطاه ذلك أساساً لوجود يكون فيه العامل المشترك لإنسانية الفرد كافياً لمحو كثير من الفروق المحرجة. إن هذه البداية الإيجابية ذات الوعي الاجتماعي للرومانسية العربية لا تختلف مع بداية الرومانسية في الغرب، فقد بدأت الرومانسية في إنكلترا، على أيدي «شعراء موقفهم الأساسي سياسي اجتماعي»(٢١٤)، والقول بأن الرومانسية محض «نمط من الهروب» يسيء إليها كثيراً(٢١٥). فجبران، الذي كان أول رومانسي عربي كبير، كان شديد الالتزام، إلى درجة الهوس، بالتاريخ والواقع المعاصر. ولم يكن تعبيره عن اهتماماته الاجتماعية يختلف في موقفه الأساسي أو يقل إيجابية عن موقف الكلاسيكيين المحدثين المعلَن جماهيرياً، بل كان الاختلاف الكبير بينه وبينهم في طريقة التعبير وأسلوب الخطاب، حيث كان جبران الرومانسي كاهن النبوءة والرؤية وشاعر الإلهام الحميم. لقد مزج جبران، بحسب النمط الرومانسي الأمثل، المشكلات الاجتماعية والدين والفلسفة في «نظام واحد عظيم» كما قال م. هـ. أبرامز عن رومانسي آخر(٢١٦). وقد استهواه مذهب وحدة الوجود لهذا السبب وأيضاً بسبب علاقته بالرومانسية، فإن «شعور الانتماء إلى قوة أكبر ذات طاقة مبدعة»(٢١٧) هو مظهر آخر من مظاهر الرومانسية. ولقد توصل إلى مفهوم الحب الأشمل عن طريق الاندماج الصوفي مع الطبيعة. لكن الشيء الجوهري الذي اكتسبه الأدب العربي نهائياً

---

(٢١٣) انظر: محمد توفيق حسين، «تعليق على محاضرة الأستاذ أنيس الخوري المقدسي،» **الأبحاث** (بيروت)، السنة ٥، العدد ٢ (حزيران/يونيو ١٩٥٢)، ص ٢٠٩. انظر أيضاً: توفيق صايغ، **أضواء جديدة على جبران** (بيروت: الدار الشرقية، ١٩٦٦)، الفصل بعنوان: «مسكينة سوريا،» حيث يلمس واضحاً اهتمام جبران الأكيد بوطنه وشعبه.

(٢١٤) انظر: M. H. Abrams, «English Romanticism: The Spirit of the Age,» in: *Romanticism Reconsidered: Selected Papers from the English Institute*, edited with a foreword by Northrop Frye (New York: Columbia University Press, 1963), p. 43.

(٢١٥) المصدر نفسه، حيث يدعوها ابرامز «ظلماً غريباً».

(٢١٦) المصدر نفسه.

(٢١٧) انظر: Northrop Frye, «The Drunken Boat,» in: Ibid., p. 14.

من تجربة جبران كان ذلك التغير العميق الذي حصل في مفهوم الطبيعة لدى العرب. فاستجابته الفائقة لنداء الطبيعة المتوحدة قد أضفى أعمق الألغاز على كتاباته، وأسبغ كثافة وتوهجاً على أكثر حالاته إغراقاً في الحلم. وهذا ابتعاد واضح عن مفهوم الطبيعة لدى القدماء (ما عدا بعض التجارب القليلة كتجربة ابن خفاجة الأندلسي) بوصفها ظاهرة خارجية تبعث الرعب أو المتعة الجمالية. وهو مفهوم يسهل تناوله عن طريق الوصف الخارجي للمشهد الطبيعي.

لقد تضافرت نشأة جبران في محيط رائع الجمال الطبيعي، ينطوي على ألغاز وكثافة وعمق وعزلة، إلى جانب تكوينه الروحي الخاص، مع المؤثرات الغربية فيه. ومن الآن فصاعداً، تغدو الطبيعة والأشياء الطبيعية في الشعر العربي موئلاً يستعين به لا الشعراء الرومانسيون وحدهم، بل الرمزيون وأصحاب الواقعية المحدثة، بعد أن كانت من الأمور التي يندر استخدامها بهذا الأسلوب(٢١٨).

تتضح المؤثرات المسيحية العميقة في جبران في انشغاله بثنائيات الحياة. فهو يؤكد الثنائية المسيحية الأساس بين الجسد والروح، وبخاصة في قصيدته «المواكب» كما سيأتي الحديث عنها. وقد ولّد ذلك ثنائيات أخرى مثل: الخير والشر، والحب والكره، والحياة والموت، وقد تبنى أغلبها غيره من أعضاء «الرابطة القلمية». ولكن ليس من دليل على أن هذه الثنائيات قد تواصلت بشكل جاد فعلاً في الشعر العربي بعدهم. لقد كان ما أنجزوه في هذا المجال هو إدخال نكهة جديدة إلى الشعر واستخدامهم الناجح لمجموعة جديدة من المفاهيم والتعابير في العربية، فاستطاعوا أن يصفّوا ويثوّروا لغة الشعر ويفتحوا الطريق أمام مغامرات أخرى في الموضوع. لا بد من أن إيمان جبران بوحدة الوجود وبالتناسخ قد بدا للجيل اللاحق شيئاً قديم العهد وعلى جانب من الادّعاء، فهو جيل أكثر ميلاً إلى المواقف الواقعية وأكثر انشغالاً بمشكلة الإنسان في ما يتصل بوجوده على الأرض.

إن تمرد جبران على المجتمع، ورجال الدين، والتقاليد البالية، والشرور التي ورثتها الأمة قد أثر في عقل الجيل الذي كان ينمو في عقد الثلاثينيات وفي أسلوب تفكيره، فقد كان هو والريحاني أول ثائرين حقيقيين في الأدب العربي رفضا ليس مجرد الاعتداءات التي يشنها العالم الخارجي على عالمهما العربي، بل أيضاً القيود التي كبلت الأمة العربية من الداخل، ذلك الخمول والتهاون والتقاليد المرهقة والجهل والركود. فمذ كتب جبران **عرائس المروج** (١٩٠٦) و**الأرواح المتمردة** (١٩٠٨) كان يعرض أفكاراً بإمكانها أن تصدم عصراً أكثر استقراراً. لكن العرب كانوا قد دخلوا عصر

---

(٢١٨) لمزيد من تمجيد الطبيعة عند جبران، انظر: Hāwī, *Khalīl Gibran: His Background, Character and Works*, pp. 121-123 et passim.

المغامرة، وجعلوا أنفسهم عرضة لأفكار تهبّ عليهم من جميع أنحاء العالم، شريطة ألا تتحدى، في ذلك الزمن المبكر، عقيدتهم الدينية بشكل ملحوظ. فقد كان حب جبران الكبير الحرية وإيمانه العميق بأخوة البشر، وهوسه العظيم بالتقدم الروحي مُعدياً، يلهب العقل والقلب. ولو ألقينا نظرة على المراكز الأكثر انفتاحاً في الوطن العربي يومئذٍ، لوجدنا أن العقل العربي المبدع كان ينطلق بالتدريج من تحجر الرؤيا القديمة للأشياء، ولرأينا أن نوعاً من الإيمان اللاواعي بحرية الفرد الداخلية قد بدأ يستحوذ عليه بهدوء وثقة، فبدأ يفقد احترامه التقاليد القديمة. وعلى الرغم من جميع أشكال المعارضة التي ستواجهه سوف يُظهر هذا العقل المبدع شجاعة فائقة تتحدى أكثر المقدسات الأدبية مناعة. وقد لا يكون من المبالغة أن نعزو بداية هذا الانطلاق الشجاع إلى الريحاني وجبران في موقفهما الذي لم يقبل قط أي مساومة في الأدب والحياة. لقد تنبه محمد حسين هيكل إلى قوة هذه الحركة الأدبية في المهجر الشمالي و«خطرها» على حد قوله، فقد كتب عام ١٩٣٠ يقول: «يجب أن يتعاون المجدّد والمقلد منا، وإلا بقي الفوز في جانب السوريين المتأمركين وامّحت الثقافة الإسلامية»(٢١٩). لكن هيكل، الذي كان يرى ويدرك القيمة الأدبية التي وصل إليها أولئك السوريون المتأمركون(٢٢٠)، كان على خطإ في ظنه أن إنتاجهم يشكل خطراً على الثقافة الإسلامية. فالذي تضعضع على أيديهم، وبعد ذلك على أيدي من تأثروا بهم، هي التقاليد والمحرمات الأدبية البالية. فعلى الرغم من استمرار استخدام المواضيع المسيحية في الشعر العربي لدى الأجيال اللاحقة (وهي مسألة كانت بالغة الصعوبة قبل هؤلاء الشعراء المهجريين) لم يترسخ الموقف الديني المسيحي فعلاً في الأدب بشكل عام. ولم يكن العقل المبدع يميل إلى التديّن أيام جبران وفي العقود التي تلته، أكان توجهه مسيحياً أم مسلماً. كان الصراع متمركزاً حول بحث المرء عن هويته، لا بوصفه فرداً ضد المجتمع التقليدي وحسب، بل كذلك بوصفه فرداً في مجتمع يواجه عالماً أقوى، عالماً عدائياً في الغالب. ولا شك في أن تمرد جبران وخصاله العديدة الأخرى قد أسهمت جميعها في تكوين أسلوبه الخاص به. وعلينا أن نضيف إلى ذلك كله حقيقة مهمة جداً هي موهبته الفريدة الخاصة، واعتناقه مُثُلاً محددة بعينها وعقيدة معينة يدافع عنها(٢٢١). كانت هذه المثل العليا جديدة في سياق الإطار الفكري العربي الحديث، ولكي يعبّر عنها، كان عليه أن يبدع لغته الخاصة وأساليبه. ويجب أن يضاف إلى ذلك أنه كان يتمثل، بكل ما استطاع من سرعة، مواقف وأفكاراً كثيرة

---

(٢١٩) انظر: صيدح، **أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية**، ص ٤٠٦.

(٢٢٠) المصدر نفسه، ص ٢٠٧.

(٢٢١) حول تأثير مذهبه في لغته وأسلوبه، انظر: Ḥāwī. Ibid., p. 277.

مختلفة من المصادر الغربية والشرقية التي اتفق له الاتصال بها. كانت عبقريته المتوقدة لا تعرف التردد أو التعثر، وكانت الكلمات والتعابير والمواقف المختلفة والأجناس الأدبية المتعددة التي طرقها تتناولها يداه بالسحر فتحولها أدباً.

لقد أحسن حاوي في تقسيم «الأسلوب الجبراني» إلى إيقاع، ولغة، وصور. أما إيقاع أسلوبه النثري فقد حتّمه أمران: رغبته في الوعظ، ورومانسيته. فأما رغبته في الوعظ فربما هي التي دفعت به إلى الكتابة بالأسلوب التوراتي، أي باستخدام أساليب الاستفهام والنداء والتكرار. وأما العنصر الرومانسي فهو الذي فرض ذلك الأسلوب الحر الذي يبدو طبيعياً جداً في أسلوبه النثري. إن الإيقاع الرومانسي شيء مُسكر، فهو أشبه بإيقاع راقص يؤدي «وظيفة تخدير القارئ كما بالتنويم المغناطيسي شبه الحالم حيث يتعطل إحساسه بالواقع، وتتعالى في الوقت نفسه قدرته على التفاعل»(٢٢٢). غير أن أفضل أمثلة الشعر القديم وشعر الكلاسيكية المحدثة في العربية غنية بموسيقى مسكرة. وشعر شوقي بخاصة يتميز بهذه القدرة على إسكار القارئ. ولا شك في أن عاملاً كبيراً في نجاح شعر الكلاسيكية المحدثة في العربية كان يعتمد على الحفاظ على هذا العنصر. لكن موسيقى هذا الشعر تُسكر من أجل أن تثير. فرنينها المتميز يثير العواطف ويدفعها غالباً إلى التعبير عن النشوة بشكل صاخب. إنما الذي كان مطلوباً في ذلك الحين كان تغييراً في الطبقة الصوتية، وتخفيضاً من العناصر العالية في هذه الموسيقى في الشعر العربي نحو نبرة أكثر خفوتاً، تتفق مع عواطف القارئ الحالمة الأكثر رقة ونعومة، وتخاطب أعماقه الأبعد غوراً. لم يكن بالإمكان بلوغ ذلك التغيير مباشرة في الشعر في ذلك الوقت المبكّر الذي بدأ جبران الكتابة فيه، أي في أوائل القرن العشرين، إذ لم يستطع الشعر العربي أن يتخلى عن التعبير الإيقاعي العالي، لا على يدي مطران ولا على أيدي جماعة الديوان في مصر في ما بعد. ولكن جبران إذ كان يكتب نثراً، فقد استطاع التحرر مباشرة من أي قيود تربطه بالإيقاع الشعري الراسخ. ولعل نثره الشعري، بما فيه من انسياب متماوج وانبساط في الإيقاع، في سلاسة عجيبة ولكن مصحوبة بحيوية تكاد تكون مشحونة شحناً قوياً، لعل ذلك النثر يندر أن يخلو من نبرة الوعظ، وهو حتى عندما يخلو منها يظل موحياً بأن الشاعر إنما يخاطب مجموعة كبيرة من الناس. ومع ذلك فيمكن أن يقع ذلك النثر على المسامع وقوع المزمور وسحره. وعندما تقوى عواطفه(٢٢٣) وترتفع يكتسي هذا الإيقاع صخباً

---

(٢٢٢) Frank Laurence Lucas, *The Decline and Fall of the Romantic Ideal* (Cambridge, UK: The University Press, 1936), p. 50.

(٢٢٣) انظر مثلا «مات أهلي» و«يا بني أمي» في: جبران خليل جبران، **العواصف** (القاهرة: مطبعة الهلال، ١٩٢٠).

مثيراً ودفقاً منساباً ويصبح قادراً على التدفق بسرعة فائقة. ومن خصائص أسلوبه كذلك استخدام التوازي والتضاد[٢٢٤].

(١) لغة جبران

استطاع جبران بلوغ إيقاع أكثر قدرة على تجسيد حساسية حديثة، فعلى الرغم من تأثّره الشديد بالكتاب المقدس، بنبرته التي طال عليها العهد، استطاع تحويل اللغة الشعرية إلى سياقها الصحيح في الزمن المعاصر، لا من خلال تجربته اللغوية وحسب، بل كذلك عن طريق إدخال إيقاعات أكثر بساطة وليونة من إيقاعات الشعر العربي الموروث. بعد ذلك استطاع شعراء رومانسيون مثل أبي شبكة والشابّي وناجي وعلي محمود طه استحداث نغم غنائي رائع في الشعر أتاح التعبير عن جميع الأوضاع العاطفية التي تطلبتها الرومانسية العربية المتنوعة الاتجاهات يوم ترسخت في الشعر في العقد الثالث وما بعده، كما سيأتي.

كان مفهوم جبران عن دور اللغة في تحويل الشعر مفهوماً حديثاً ناضجاً: «حياة اللغة... رهن خيال الشاعر..»[٢٢٥] و«الوسيلة الوحيدة لإحياء اللغة هي في قلب الشاعر، وعلى شفتيه وبين أصابعه»[٢٢٦]. فالشاعر لا يطلب في اللغة إلا الروح و«الجوهر». وبوسع أصحاب الكلاسيكية الاحتفاظ بقشرة الكلمات وهيكلها[٢٢٧]. كان اعتقاده بحيوية اللغة المحكية مصحوباً بالتجريب في هذا المجال، وقد جلب هذا على جبران نقداً سلبياً من عدد من الكتّاب في الوطن العربي[٢٢٨]. وهو نقد عُمّم بشكل غير مسؤول على الشعر المهجري عموماً.

لم يكن جبران الوحيد بين أدباء جيله الذي حاول توظيف لغة جديدة في التعبير الشعري، ولسوف نبين كيف أن شكري حاول وأخفق في مسعاه لإدخال ألفاظ لم تكن مستعملة من قبل في الشعر العربي. هذه الألفاظ التي يتضح أنها اختيرت بإمعان، كانت صحيحة من وجهة نظر قاموسية، لكنها في الغالب كانت خالية من

---

(٢٢٤) لمزيد من التفاصيل حول المتوازيات في كتاباته، انظر: Ḥāwī, *Khalīl Gibran: His Background, Character and Works*, pp. 254-258.

(٢٢٥) جبران، «مستقبل اللغة العربية،» ص ١٢٨.

(٢٢٦) المصدر نفسه، ص ١٢٦.

(٢٢٧) جبران خليل جبران، **جبران حيا وميتاً: مجموعة تشتمل على مختارات مما كتب ورسم جبران خليل جبران ومما قيل فيه**، قدم لها وعني بتأليفها حبيب مسعود، ط ٢ (بيروت: دار الريحاني، ١٩٦٦)، ص ١٣٢.

(٢٢٨) حول مناقشة عبود لأمثال العقاد وخليل تقي الدين في نقدهم لغة جبران والتركيب النحوي في أسلوبه، انظر: مارون عبود، **جدد وقدماء**، ط ٢ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٣)، ص ٨٧ - ٨٨ و١٠١.

الظلال والعلائق العاطفية التي تستثير تجربة القارئ الخاصة. كانت ألفاظاً غير مألوفة وأحياناً ناشزة تقف على النقيض من الألفاظ التي يستخدمها جبران ببداهة وفنية بالغة فتجيء مشحونة عادة بمحتوى عاطفي يمنحها قوة وتأثيراً مباشراً. ومن الجدير بالملاحظة هنا أن شكري لم تنله إساءة نقدية بسبب ذلك من النقاد في مصر على الرغم من تهافت كثير من استخداماته الألفاظ في الشعر، لكن جبران، على الرغم من بعض الأخطاء الموجودة هنا وهناك في إنتاجه[٢٢٩]، ذو هيمنة كبيرة على اللغة؛ كما إن حصيلته من القاموس الشعري تتميز بإيحائية وانتقائية هي من أفضل ما عرفته العربية الحديثة. إنه يكشف عن ولع الألفاظ الرومانسية الموغلة في الزمن، كما يحدث عندما يحاكي لغة الكتاب المقدس، ولكن أيضاً عن ولع بالواقع كذلك عندما يحاول انتقاء مفردات من الكلام العادي، وهاتان الصفتان، الرومانسي البعيد والواقعي، من الصفات الرومانسية[٢٣٠].

والنقطة الطريفة الأخيرة في لغة جبران هي ما يظهره من انتقال سهل من الإنكليزية إلى العربية وبالعكس. إن أعماله بالإنكليزية لا تعنينا في هذا الكتاب، ولكن، في ما يتعلق بلغته بشكل عام، يجب القول إنه بسبب ما تنطوي عليه مواضيعه العامة من صفة شمولية وروحية، يبدو أنه اضطر إلى أن يختار قاموساً شعرياً أقل ترسخاً في المصطلح الشعري مما قد يختاره شاعر حديث واع لقضية الحداثة في اللغة. إن الفرق بين الوعي اللغوي في الشرق ومثيله في الغرب (وهو ما كان يعيه جبران تماماً كما سبق القول) كان لا بد من أن يخلق أمام جبران مشكلة «الألفاظ الأساسية» الضاربة الجذور في اللغة وعدم إمكان ترجمتها من لغة ثقافة معينة إلى لغة ثقافة أخرى مختلفة تماماً. إذ «حيثما يختلف ضربان من الوعي في نوعيتهما، وليس فقط في نسبة الشفافية والوضوح فيهما، تصبح قضية استثارة التعاطف (في أبناء اللغة المترجم إليها) منحصرة في معاني لفظة أو ألفاظ أساسية في اللغة الأولى[٢٣١]. لكن جبران استطاع أن يسد الفجوة في ما يبدو لأول وهلة غير قابل للسدّ. وقد يعزى ذلك أيضاً إلى أن حساسيته قد تأثرت و«تطبعت» إلى حد كبير بمصدر معرفة شمولي، هو الكتاب المقدس.

(٢) الصورة عند جبران

في مساعيه المستمرة لبلوغ توازن في اللغة يشبه ما في الكتاب المقدس، كان جبران، إذ يشعر بزخم الأوصاف تتدفق غنية، جديدة، غير مألوفة، يلجأ إلى الصورة

---

(٢٢٩) لتعداد بعض أخطائه، انظر: الأشتر، **النثر المهجري: المضمون وصورة التعبير**، ص ٢٠٣.

(٢٣٠) Lucas, *The Decline and Fall of the Romantic Ideal*, p. 47.

(٢٣١) Owen Barfield, *Poetic Diction: A Study in Meaning*, introduction by Howard Nemerov (New York: McGraw-Hill, [1964]), p. 132.

كوسيلة أخرى. فصوره يتداخل بعضها في بعض تداخل ألوان براقة، فتريح الخيال والعين بعد الذي شاع من صور مستهلكة مستنفدة في الكلاسيكية المستحدثة. وتتشابك الاستعارات والتشبيهات، يدعمها خيال جبران النقي الصافي، ويتصاعد حس المرء بذلك الإيمان المتوهج لدى جبران الكاتب وكذلك بالافتتان الجموح باللون والتنوع لدى جبران الرسّام. وتستثير صوره الأحاسيس لا من خلال ردود الفعل الجاهزة لدى القارئ، بل بطريقة وصفه الأشياء، وهي طريقة بالغة العاطفية، جديدة، لكنها أليفة في الوقت نفسه. والمقصود بالأليفة هنا أن جبران، عموماً، يستخدم في صوره كلمات وأوصافاً يقبلها القارئ والسامع على الفور، على الرغم من أن أغلبها جديد.

يتحدث خليل حاوي عما يدعوه بـ «الصورة الخاصة» عند جبران، وعن «الصور التوراتية المنثورة بكثرة على صفحاته»، وعن صور بنائية يعتمد حاوي في وصفها على آراء فوكس(٢٣٢). والصور البنائية مهمة في دراسة الشعر الحديث لأنها تتكرر في قصائد عديدة: فقصيدة من هذا النوع تدور حول صورة ثابتة ترفد بنية القصيدة جميعها. وأحسن الأمثلة على هذا عند جبران قصيدته الموزونة «المواكب».

يعتمد جبران كثيراً على ما يدعوه فوكس «كلمات قِيمية»، أي الكلمات التي تمثل «مفاهيم أو مشاعر تعد ذات قيمة في كل زمان ومكان»(٢٣٣) مثل: الجمال، والحب، والعدل، والقوة، والحياة، والموت... إلخ. كان جبران يستخدم هذه الكلمات بأسلوب رومانسي حق، مليء بالصور. فقد كان يسبغ صفة آدمية على المجردات أو يعبّر عنها من خلال صورة ملموسة. وهو غالباً ما يحمل القارئ على الشعور بأن هذه المجردات ليست حقيقية وحسب، بل إنها جوهرية كذلك. ويرسخ هذا الشعور باللجوء إلى أساليب رومانسية أخرى: الترانيم، والإيقاعات المتدفقة المنسابة، والتكرار.

كثيراً ما تكون صور جبران رمزية موغلة. والواقع أن رموز جبران، وأهمها الغابة والبحر والليل، كانت تمهيداً لرمزية بعض شعراء الخمسينيات والستينيات أكثر مما كانت تمهيداً لرمزية شعراء مثل سعيد عقل الذي ازدهر شعره في الثلاثينيات والأربعينيات، والذي كان من أتباع الرمزية الفرنسية في القرن التاسع عشر. فإن شعراء الخمسينيات وما بعد يستخدمون الرموز، مثل جبران، للإشارة إلى دلالة

---

(٢٣٢) انظر: Ḥāwī, *Khalīl Gibran: His Background, Character and Works*, pp. 260 and 262, and Foakes, *The Romantic Assertion: A Study in the Language of Nineteenth Century Poetry*, pp. 49-50.

(٢٣٣) Foakes, Ibid., p. 48.

بعينها، ولتمثيل فكرة أساسية بشكل ملموس وأكثر غنى. أما رمزيو المدرسة الفرنسية ومن نحا نحوهم من العرب فقد كانوا يستخدمون الأصوات والرموز لاستثارة انطباعات ومعانٍ بطريقة سحرية موحية، ويكون التوكيد على الموسيقى الداخلية للكلمات وعلى ما فيها من قوة استثارة. ولا شك في أن إصرار جبران على توضيح أفكاره بشكل كامل كان كفيلاً بأن يبعده خطوة أخرى عنهم وهم الذين لم يعبأوا قط بأن يكونوا مفهومين على المستوى العقلي(٢٣٤).

إن رموز جبران، بتركيبها الفكري، تنبع من مصادر رومانسية. فالغابة وهي أساس في قصيدة «المواكب»، ترمز إلى البساطة والهروب من تعاسة المدينة وفوضاها؛ فهي رمز رومانسي مألوف(٢٣٥)، حيث يوجد الحب الأشمل وتُقهر جميع ثنائيات الحياة: الجسد والروح، الخير والشر، الحياة والموت. وكان البحر لديه رمز الخلود ووحدة الوجود جميعه(٢٣٦)، أما الليل وهو الموضوع المحبب في قطع جبران الشعرية، فقد كان يستعمل غالباً لذاته(٢٣٧)، لكنه يرمز أحياناً إلى غوص الشاعر في أغوار الذات(٢٣٨).

(٣) الشعر المنثور والنثر الشعري

كان جبران في حياته يعد مجدداً كبيراً في إبداعه لأسلوب جديد طريف في النثر. وإذا كان نثره ينطوي على اندفاع شعري قوي يدخل به ضمن إطار «شعري» واسع، فيجب ألا يستتبع ذلك القول إن كل قطعة شعرية لجبران يمكن أن تعد قصيدة حقة. وعندما وصفه عبود بقوله إنه «شاعر في منثوره لا في منظومه»(٢٣٩) لم يكن يعني أن قطعه الشعرية في النثر «قصائد» حقيقية. لكن عبود يسارع إلى القول إن هذا النثر الشعري قد أثر في الشعر العربي كثيراً(٢٤٠)، غير أن حاوي يعدّ قطع جبران

---

(٢٣٤) لبكي، **لبنان الشاعر**، ص ١١٦ ـ ١١٧.

(٢٣٥) انظر: عباس ونجم، **الشعر العربي في المهجر: أمريكا الشمالية**، ص ٤٢.

(٢٣٦) انظر قصيدته «البحر» في: جبران، **العواصف**؛ حول استخدامه البحر رمزاً، انظر: المصدر نفسه، ص ٧٤، و Ḥāwī, *Khalīl Gibran: His Background, Character and Works*, pp. 266-267.

(٢٣٧) انظر قصيدته النثرية «أيها الليل» في: جبران، المصدر نفسه؛ وعن محبته للكتابة عن الليل، انظر: نعيمة، **الغربال**، ص ٢٣١ ـ ٢٣٢.

(٢٣٨) Ḥāwī, Ibid., p. 262.

(٢٣٩) عبود، **مجددون ومجترون**، ص ٢١٣.

(٢٤٠) المصدر نفسه، ص ٧٢ و٢١٣. في حديث نازك الملائكة عن جبران شاعراً تقول إنها تتحدث عن «شعره» المنظوم لا عن نثره، انظر: نازك الملائكة، **شعر علي محمود طه** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٥)، ص ١٢، الهامش؛ كذلك الأشتر في حديثه عن قطعه الشعرية لا يشير إليها بوصفها قصائد، انظر: الأشتر: **النثر المهجري: المضمون وصورة التعبير**، وفنون النثر المهجري.

الشعرية قصائد نثر. فهو يعتقد أن جبران «قد استطاع أن ينمي قصيدة النثر ويقترب بها من الكمال فيجعلها جنساً أدبياً وشعراً حقيقياً»(٢٤١). ولكن على الرغم من أن جبران قد كتب نوعاً من النثر الشعري يختلف كثيراً عن النثر الذي كان يكتب آنذاك ـ باستثناء كتابات الريحاني ـ فإنه لا يبلغ مستوى القصيدة الحقة أبداً. وهذا يصدق بشكل خاص على مجموعته الأولى **دمعة وابتسامة** التي كتب أغلبها في العقد الأول من القرن، قبل أن يبلغ أي درجة من النضج في الأسلوب والخيال. غير أن بعض القطع المتأخرة ذات شاعرية عالية مثل «ايها الليل» و«بين ليل وصباح». وهما تقتربان من النبرة الدينية، إضافة إلى قطعتي «الشاعر» و«أيتها الأرض»(٢٤٢). غير أن في أسلوب جبران تمييعاً وميلاً، سبق ذكره، إلى أن لا يترك شيئاً مضمراً لا يفسره بل يدعه لاكتشاف القارئ نفسه. أما «قصيدة النثر» التي تطورت في حقبة الخمسينيات، فقد وصلت مستوى مختلفاً تماماً من الشاعرية الحقيقية، كما سيأتي ذكره. وقد تجاهل حاوي في كتابه عن جبران التطورات اللاحقة في الشعر المكتوب بالنثر في العربية، ولم يربط جبران إلا بخلفيته وجذوره الشعرية. وإذ تكون هذه الطريقة كافية عند ذكر الحقائق التاريخية التي تنتهي بتاريخ معين، فإنه لا يجوز استخدامها عندما يتعلق الأمر بتطبيق المصطلحات. ولا يقدم حاوي أسباباً كافية لاعتباره كل هذه القطع «قصائد نثر»، لكنه يصف «التصاعد العاطفي في إيقاعاتها، ودور الخيال في خلق صورها الخاصة»(٢٤٣). وعلى الرغم من أن المرء يتفق مع حاوي على أن جبران قد حرر(٢٤٤)، أو أنه ساعد كثيراً على تحرير الشعر العربي عن طريق النثر، إلا أنه لا يستتبع ذلك القول إن هذا النثر كان لا بد من أن يتخذ شكل «قصيدة النثر». والواقع أنه ليس من المستحيل تحرير الشعر من خلال النثر وحده إذا كان النثر يجسد صفات من القوة بحيث تفرض نفسها على لغة العصر وتساهم في تغيير الحساسية فيه. وعلى الرغم من أن الفكرة التي دعا إليها جبران بأن الشاعر هو محرر اللغة فكرةٌ جذابة مشوقة، فإن ذلك لا يعني أن محرر اللغة الأوحد يجب أن يكون الشاعر. لكن ذلك قد يحملنا إلى مجالات فلسفة اللغة ويكفي أن نقول هنا إنه إذ يمكن إطلاق صفة الشاعرية أو حتى صفة الشعر على بعض كتابات جبران النثرية، فإن اصطلاح «قصيدة النثر» بمواصفاته المحددة وتوقعاته الشعرية الكاملة لا يمكن استعماله هنا بأي درجة من الدقة.

كانت موهبة جبران الشعرية عظيمة، لكنها غير صافية. ففي رغبته الجارفة في

---

(٢٤١) عبود، المصدر نفسه، ص ٢٧٣.

(٢٤٢) نشرت القطع الثلاث الأولى في: جبران، **العواصف** والرابعة في: جبران، **البدائع والطرائف**.

(٢٤٣) Hāwī, *Khalīl Gibran: His Background, Character and Works*, p. 263.

(٢٤٤) المصدر نفسه، ص ٢٧٢.

أن ينشر في العالم مبدأه في الحرية والحب الأشمل، كان في الواقع يكرر نفسه، ويميّع أسلوبه. فهو لم يكن قادراً على تصور الحرية بمعزل عن حب يشمل كل شيء. وكتاباته تلتهب بحماسة متوهجة مبعثها دافع الوعظ لديه. كان يضيق ذرعاً بكل قيد يفرض عليه، وهو موقف لا يسمح الشعر به، وكان ذلك مما حد، عند نظمه للشعر الموزون، من الصفة المميزة في موهبته الشعرية: التدفق العاطفي والحماس. من أجل ذلك كان شعره أدنى منزلة من نثره ومن نثره الشعري وكذلك من جيد الشعر المعاصر له. يجب ألا يعني ذلك أن شعر جبران الموزون لم يكن صحيحاً، لكن صحة النظم لا تعني الشعر الجيد. فقد كان من النادر أن يفلح جبران في أن ينقل نظماً مثله اللاهبة وحماسه العظيم كما يفعل في قطعه النثرية. إن تشكّل القصيدة التلقائي اللاواعي الذي ينتظم معاً الشكل والمحتوى في الوقت نفسه لم يكن قوياً عنده عندما كان يقبل على النظم على البحور العربية. لكن عدم القدرة هذه لا بد من أن تبدو للناقد المعاصر من حسن الحظ إلى حد بعيد. فلو أنه كان مهيمناً على الانسياب التلقائي بين الشكل والمحتوى في شعره المنظوم، أي لو أنه كان متملكاً ناصية الشعر العربي القديم ونشأ على تقديس التراث الشعري كما نشأ سواه من أدباء المشرق، ترى هل كان سيجد الشجاعة والسبيل نحو التجريب في النثر من دون الشعر، ولا سيما وقد كان الشعر العربي لا يزال شديد المقاومة لجميع المحاولات التي تهدف إلى تحوّل جذري في أنماطه ومواقفه وتعبيراته؟

في حديث عباس ونجم عن شعر أعضاء الرابطة القلمية، لم يفردا دراسة مستقلة كاملة لشعر جبران الموزون، على الرغم من أنهما قد درسا شعر كل واحد من أعضاء المجموعة على انفراد، بل كان شعر جبران الموزون يذكر في معرض الحديث العام فقط. أما أثر جبران في زملائه فيذكر على أنه كان في مجال الأفكار والصور، في أثر الروح الجبرانية والمواقف والمفاهيم الجبرانية. كذلك حاوي فهو لا يعرض لشعر جبران الموزون بأكثر من بضعة أسطر، ذاكراً أن جبران لم يحاول إدخال أي تغييرات تذكر في شكل قصائده المنظومة[٢٤٥]. لكن نازك الملائكة تعتبر جبران شاعراً عظيماً في ما نظم[٢٤٦].

تُعد قصيدة جبران الطويلة «المواكب» أحسن ما نظم. ولو نظرنا إليها من وجهة نظر قارئ من عصر جبران لبدت قصيدة غريبة بتلك الفكرة التي تسيطر عليها: أن موسيقى الناي ستبقى حتى بعد فناء الزمان والعالم:

أعـــطـــنـــي الـــنـــاي وغـــنِّ   فـــالـــغـــنـــا يـــرعـــى الـــعـــقـــول

(٢٤٥) المصدر نفسه.

(٢٤٦) الملائكة، **شعر علي محمود طه**، ص ١١.

وأنـــين الــنــاي أبــقــى   مــــن مجـــيـــد وذليل
....
اعــطــنــي الــنــاي وغــنّ   فــالــغــنــا يــمــحــو المحــن
وأنـــين الــنــاي يــبــقــى   بــعــد أن يــفــنــى الــزمــن(٢٤٧)

لم يستطع العقاد أن يقبل «المواكب» على أنها قصيدة على الإطلاق(٢٤٨). وحتى لبكي الذي يجتهد في مناقشتها يعترف بما فيها من ضعف العبارة أحياناً(٢٤٩). ولكن ثمة مسألتين مهمتين في هذه القصيدة: **أولاهما** الفكرة الرومانسية التي تبناها بحماس واستنفدها بسرعة أعضاء الرابطة أن الحياة في الغابة سوف تضمن وحدة جميع الثنائيات في الحياة: الخير والشر، الحياة والموت، الحب والكره، الجسد والروح. ففي هذه القصيدة يحتفل الشاعر بـ «المذهب البدائي»(٢٥٠)، وتتطور العاطفة في القصيدة حتى تصل بالقصيدة إلى حب عظيم للوجود بأكمله. أما المسألة **الثانية** فهي استخدام صوتين في القصيدة، بما يشبه الحوار غير الشخصي، وهي طريقة تبناها أبو ماضي كذلك.

في هذه القصيدة وغيرها كقصيدة «البحر»(٢٥١)، يلمس المرء صفة تقليدية راسخة، على الرغم من طرافة الموضوع والتناول معاً. ويظهر ذلك في بروز روحية الواعظ والحكيم التي ميزت شعر الشعراء العرب القدامى، إضافة إلى الموقف القطعي اليقيني(٢٥٢)، والدفقات الحكمية القصيرة والموقف الحاسم الذي يتجسد جميعه في بيت واحد من الشعر.

وكانت الخدمة الثالثة التي قدمها جبران للشعر العربي هي آراؤه عن الفن والشعر. وقد سبق الحديث عن آرائه حول دور الشاعر في تغيير لغة عصره

---

(٢٤٧) جبران، **جبران حياً وميتاً: مجموعة تشتمل على مختارات مما كتب ورسم جبران خليل جبران ومما قيل فيه**، ص ٢٥٣.

(٢٤٨) عباس محمود العقاد، **الفصول** (القاهرة: المكتبة التجارية، ١٩٢٣)، ص ٤٨ ـ ٤٩.

(٢٤٩) انظر: لبكي، **لبنان الشاعر**، ص ١١٠، وعباس ونجم، **الشعر العربي في المهجر: أمريكا الشمالية**، ص ٤٧.

(٢٥٠) انظر: Frye, «The Drunken Boat,» p. 13.

(٢٥١) تختلف بعض القصائد عن ذلك وهي شديدة الغنائية، انظر مثلاً قصيدته الجميلة «أغنية الليل» في: جبران، **جبران حياً وميتاً: مجموعة تشتمل على مختارات مما كتب ورسم جبران خليل جبران ومما قيل فيه**.

(٢٥٢) انظر: الملائكة، **شعر علي محمود طه**، ص ١٢، حيث تعلق على توجه جبران القطعي.

وتطويرها. كان جبران، شأن الرومانسيين، ينظر باحترام عميق إلى الدور العام الذي يؤديه الشاعر. فالشاعر عنده حلقة وصل بين هذا العالم والعالم الآخر، ونبع صاف، وشجرة مزروعة على ضفة نهر الجمال(٢٥٣)، وروح مستوحدة(٢٥٤). وهو إلى ذلك هين، لين، عاشق للطبيعة يسهر الليل ينتظر ربة الشعر. وهو زارع البذرة التي تنمو لتغذي البشرية(٢٥٥). وثمة نوعان من الشعراء في رأي جبران: شاعر ذكي له قدرة على تمثل شعر الآخرين، والآخر ملهم حتى قبل أن يولد(٢٥٦). والشاعر الحق لديه هو الذي يدخل هيكل روحه الخاص ثم يخرج منه وهو ينطق بكلمات وعبارات جديدة وتتجدد كل يوم(٢٥٧).

لقد غيّر جبران الحساسية الأدبية في عصره، فقد كانت شخصيته أقوى شخصية أدبية في زمانه. وربما كان أثره على أشده في الثلاثينيات، لا بسبب وفاته عام ١٩٣١ وحسب، وهو حدث أثار ضروب التكريم المعهودة والنشاط النقدي الذي يعقب وفاة كاتب عظيم، بل لأن ذلك جاء مع انطلاقة أكبر موجة رومانسية في الوطن العربي. فبعد تجربة جبران غدا من الممكن التجريب على أي مستوى وفي أي مجال من مجالات الأدب، لأنه استطاع تحرير الروح المبدعة. وقد استطاع أن يفعل ذلك لا عن طريق البيانات الشعرية والتنظير بقدر ما أنجز عن طريق تقديم المثال الأدبي الرائع. وهو في هذا المجال يقف على النقيض الكامل من جهود العقاد في مصر.

منذ السنوات الأولى للحركة الرومانسية بدأت بوادر الهروبية والسوداوية تبرز في الشعر. ويبدو أن الكآبة التي كانت تتكرر في أعمال جبران، متراوحة مع تنبيهات الواعظ الصارمة وإرهاصات النبي وشاعر الرؤيا، كانت جذابة لشعراء المشرق الذين استغلوها استغلالاً كبيراً. غير أننا لا نستطيع أن نلوم جبران على ذلك، ففي تاريخ الشعر العربي الحديث أمثلة أخرى مهمة على استغلال الشعراء تجربةً جوهرية ناجحة يقوم بها شاعر كبير فيستغلها الشعراء الآخرون على مستويات أقل نجاحاً، قد تنحرف أحياناً بالشعر إلى أزمة. وهذا ما حدث هنا. فبين جبران وعلي محمود طه الذي كانت رومانسيته أكثر معافاة من رومانسية معاصريه، نجد حشداً من الشعراء الغارقين في

(٢٥٣) جبران، **دمعة وابتسامة**، ص ١٢١.

(٢٥٤) المصدر نفسه، انظر أيضا «الشاعر».

(٢٥٥) المصدر نفسه.

(٢٥٦) جبران، **البدائع والطرائف**، ص ٣٦.

(٢٥٧) جبران، «مستقبل اللغة العربية،» ص ١٢٧. تحتوي هذه المقالة على كثير من الأفكار ضد التقليدية.

الكآبة والأسى. من بين هؤلاء استطاع الشابي أن يترك سوداويته أحياناً ليهاجم القيود الاجتماعية والسياسية التي كانت تكبل شعبه وبلغ شهرته العظيمة بسبب هذا.

ثم إن ثورة جبران في مجال الصورة الشعرية رافقها في الوقت نفسه حشد كبير من النعوت، الواحد يلاحق الآخر. يقول جورج رايلاندز: «إن نعتاً واحداً في الشعر أكثر دلالة من نعتين»(٢٥٨)، وقد ثبتت صحة ذلك في شعرنا الرومانسي، فصفة الإطناب في أسلوب جبران تركت أثراً سيئاً في شعراء الثلاثينيات والأربعينيات، وكانت واحدة من العيوب الرئيسية في الشعر التي حاول التغلب عليها جاهدين شعراء الطليعة في الخمسينيات.

على الرغم من أن ظهور جبران في المجال الأدبي قد جاء في وقته فلبى حاجة أدبية عظيمة، إلا أن مجيئه في ذلك الوقت بالذات لا بد من أن يعتبر مأساة بالنسبة إليه. لقد كان ذا عبقرية أكيدة قادرة على أن تهيمن على الساحة الأدبية في أي زمن لاحق. أما في زمنه فقد أعاقته خصائص التاريخ الشعري العربي وقتئذٍ: وضعه المجهض السابق على عصر النهضة، قِصَر فترة انتعاشه قبل بروز جبران، التزامه العميق لا بالشكل التقليدي والمحتوى وحسب، بل باليقظة القومية كذلك، جهل محكّمي الأدب وتخاذلهم، وسذاجة جمهور الأدب بعامة وابتذال ذوقهم. لقد فرضت عليه احتياجات الشعر في زمنه أن يحاول تحرير شكل الأدب وروحه معاً، لكنه إزاء كل هذه العقبات التي عدّدناها، لم يستطع أن يكون المحرر الأكبر وأن يكون كذلك الأديب الذي يُبدع أعمالاً أدبية تتجاوز زمنه وتظل في المقدمة عند «صفوة» القراء العرب الذين يظلون في تزايد مستمر. فلولا الأعباء الثقيلة التي فرضت على هذا الأديب النابغ ذي الروح السامية والرؤيا البناءة التي لم ترهقها قط مثالب ومطامح شخصية، أو مركبات نقص إزاء الثقافات الأخرى، أو تجاهل حضاري مغرض للثقافة العربية يضعف من الثقة بالذات، لولا كل هذا لظل جبران، بشخصيته البناءة الفذة المعافاة، ونبوغه الخلاّق، مورداً مستمراً للسقيا والرؤيا، وللهداية والمتعة الأدبية المتجددة أبداً. إلا أن الوضع الأدبي إزاءه اليوم مختلف عن هذا. فعلى الرغم من أن جبران ما زال يستهوي الكثيرين من جيل القراء الشبان، فإن القارئ الحديث الذي وسعت خبرته اليوم جميع التجارب المتحذلقة التي حدثت للشعر في العقود التالية لتجربة جبران، أصبح يجد بعض الحرج في قراءته له: فطرافته مثقلة بروح المعلم الذي يعرف كل شيء، ومدخله إلى الأمور مفرط في العاطفية. وإزاء التطور المحتوم نحو

---

(٢٥٨) George H. W. Rylands, *Words and Poetry*, 2nd ed. (London: Leonard and Virginia Woolf, 1928), p. 66.

نزعةٍ تناهض الرومانسية في الشعر العربي في حقبة الخمسينيات، تناءى جبران شيئاً ما عن دائرة الاهتمام.

ج ـ ميخائيل نعيمة (١٨٨٩ ـ ١٩٨٨)

كان ميخائيل نعيمة هو الشخصية الأدبية الثالثة التي تركت أثراً كبيراً في شعر المهجر في أمريكا الشمالية. كان ناقداً، وشاعراً، وكاتب مقالة، وصوفياً، وقد قدم أعظم خدماته للشعر العربي من خلال مقالاته النقدية التي جمع أغلبها في **الغربال** ونشره عام ١٩٢٣. أما مقالاته النقدية الأخرى فهي متفرقة في كتبه الكثيرة التي جمع فيها كتاباته المتعددة الموضوع، وهي مقالات كان قد كتبها عبر أربعين سنة وأكثر من نشاطه الأدبي.

درس نعيمة في دار المعلمين الروسية في الناصرة في فلسطين حتى بلغ السابعة عشرة من العمر ثم ذهب في بعثة دراسية إلى روسيا لمواصلة تعليمه. وبعد خمس سنوات من الدراسة في جامعة بولتافا هاجر إلى مقاطعة واشنطن في أمريكا الشمالية عام ١٩١١ حيث التحق بالجامعة هناك لدراسة القانون عام ١٩١٢[٢٥٩].

في عام ١٩١٣ اكتشف نعيمة قابلياته النقدية؛ فقد حصل على نسخة من كتاب جبران **الأجنحة المتكسرة** وفي الوقت نفسه تسلم العدد الأول من **الفنون** وهي المجلة الأدبية الشهيرة التي كان يصدرها في المهجر الشمالي زميل دراسته نسيب عريضة[٢٦٠]. وقد كان فرحه وحماسته عظيمين لما وجد من حيوية وجدة وقوة في المادة الأدبية المنشورة في **الفنون** (التي كانت تحوي قصيدة جبران المشهورة «أيها الليل» وقصيدة الريحاني «بلبل الموت والحياة»). وهذا ما دفعه إلى أن يبدأ مسيرته النقدية. كانت مقالته النقدية الأولى بعنوان «فجر الأمل بعد ليل اليأس»[٢٦١] تتضمن هجوماً على ما أسماه «الأدب المحنط»، أدب المحاكاة والتزويق، إضافة إلى تعليق على **الأجنحة المتكسرة**. كان الأساس الثقافي عند نعيمة على شيء من الغنى، أكثر مما عند المهاجرين

---

(٢٥٩) انظر: نعيمة، **سبعون... حكاية عمر، ١٨٨٩ ـ ١٩٥٩**، ج ١، والذي يتناول طفولته وشبابه وتعليمه.

(٢٦٠) انظر: المصدر نفسه، ج ٢، ص ٢٨ و٣٠. صدر العدد الأول من **الفنون** في نيسان/ ابريل ١٩١٣.

(٢٦١) المصدر نفسه، ص ٣٠. يقول في الهامش انه أدخل جزءاً من هذه المقالة في مقالته «الحباحب» التي نشرت في: نعيمة، **الغربال**.

الآخرين من الكتاب والشعراء العرب. فما عبّر عنه من أفكار ثابتة واضحة في هذه المقالة الأولى عن ضرورة التغيير الجذري، بل الثورة في الأدب، لا بد من أن يكون صادراً عن مقارنات مع الأدب الأوروبي، والأدب الروسي بخاصة. كانت كتاباته اللاحقة في **الفنون** جميعها من باب النقد، ويبدو أنها لقيت على الفور قبولاً من قرائه ومن عدد من الشخصيات الأدبية في أمريكا الشمالية. وفي عام ١٩١٤ أي بعد مضي سنتين فقط من نشر مقالته الأولى، كتب عريضة إلى نعيمة يقول إن مقالاته قد ساهمت في انتشار **الفنون** في سوريا ومصر والمهجر الجنوبي. وعندما توقفت المجلة عن الصدور عام ١٩١٤ لأسباب مادية، استمر نعيمة في النشر في صحف المهجر الشمالي الأخرى[٢٦٢]. لكن **الفنون** عاودت الصدور عام ١٩١٦، حتى توقفت نهائياً خلال الحرب، لتحل محلها مجلة **السائح**، وكان يصدرها عبد المسيح حداد، زميل دراسة آخر، فأصبحت المنبر الأدبي لأهل المهجر الشمالي، ولكتابات نعيمة النقدية. كانت أكثر هذه الكتابات تدعو بقوة إلى إحداث تغيير فعلي في الشكل واللغة والموقف وطرق التناول في الشعر العربي، وقد ساعدت كثيراً في زرع بذور التغيير التي يلمسها الناقد في شعر بعض شعراء الرابطة القلمية[٢٦٣]. ولكن على الرغم من أن أثر نعيمة كان كبيراً في هذا المجال، إلا أنه لم يستطع شعرياً مجاراة المثال الفعلي الذي قدمه جبران بأدبه الأصيل الرفيع المستوى.

من الجدير بالملاحظة أن مجموعة نعيمة الأولى من المقالات النقدية التي سبق نشرها متفرقة في **الفنون** و**السائح** قد نشرت في مصر عام **١٩٢٣**، وليس في أمريكا. كان محيي الدين رضا[٢٦٤]، وهو من أكبر المتحمسين لأدب المهجر، هو المسؤول عن هذا النشر[٢٦٥]. وقد قام العقاد، بناءً على طلب نعيمة، بكتابة المقدمة. ويجب التوكيد هنا أن **الغربال** لم يتأثر بكتاب **الديوان في النقد والأدب**، وهو الكتاب النقدي الشهير الذي نشره العقاد والمازني عام ١٩٢١، لأن أغلب مقالات نعيمة، كما سبق أن رأينا، كانت قد ظهرت في العقد الثاني من القرن في مجلات المهجر[٢٦٦]. ويبدو أن أول اتصال بين الحركتين الرائدتين في مصر وأمريكا[٢٦٧] قد حدث فقط في عام ١٩٢٢،

---

(٢٦٢) انظر: نعيمة، **سبعون... حكاية عمر، ١٨٨٩ ـ ١٩٥٩**، ج ٢، ص ٣٢ ـ ٣٤.

(٢٦٣) انظر فصله «العجين يختمر» في: المصدر نفسه.

(٢٦٤) محيي الدين رضا، جامع، **بلاغة العرب في القرن العشرين**، ط ٢ (القاهرة: المطبعة الرحمانية، ١٣٤٢هـ)، وهو كتاب مشهور جمع فيه مختارات جبران والريحاني ونعيمة والياس فرحات... الخ.

(٢٦٥) نعيمة، المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٨٧ ـ ١٨٨ و١٩٣.

(٢٦٦) ولكن ثمة احتمالاً كبيراً في أن مقالة نعيمة عن شوقي «الدرة الشوقية» في: نعيمة، **الغربال** قد كتبت بعد عام ١٩٢٢، ربما تحت تأثير الديوان.

(٢٦٧) نعيمة، **سبعون... حكاية عمر، ١٨٨٩ ـ ١٩٥٩**، ج ٢، ص ١٩١ وما بعدها، و«وثائق لم تكتب في الأدب المهجري: حديث مع ميخائيل نعيمة،» ص ١٠٧.

فقبل ذلك التاريخ كانت الحركتان تسيران على خطين متوازيين، تستجيبان إلى حاجة ملحة في الأدب العربي لاستحداث علاقات جديدة ولتخليص نفسه من مواقف تقليدية متبلورة، ولكن من دون أن تلتقيا مباشرة. وقد كانت الجماعتان في المهجر ومصر قد تعرضتا كذلك إلى تأثيرات ثقافية غربية. في عام ١٩٢٢، تسلم نعيمة نسخة من **الديوان**، فتمكن من أن يضمّ إلى مجموعة مقالاته الخاصة مقالة عن مجلّدَيْ **الديوان** رحب فيها بظهور هذا العمل النقدي بهذه الكلمات العجيبة: «ألا بارك الله في مصر. فما كل ما تنثره ثرثرة، ولا كل ما تنظمه بهرجة. وقد كنت أحسبها.. تعبد زخرف الكلام، وتؤله رصف القوافي. فكم زمّرت لبهلوان، وطبلت لمشعوذ...»[٢٦٨]. فعلى الرغم من فرحه الصادق لاكتشاف مجموعة طليعية من النقاد في مصر، يبدو أنه لم يستطع إخفاء عدم إعجابه السابق بالأدب الصادر في ذلك القطر، وهو موقف تجاهله تماماً بعض الكتّاب المصريين الذين يتحدثون عن الحركتين ويجعلون من كتّاب المهجر عالة على المصريين في الأفكار والتجديد[٢٦٩]. ويبدو أن موقف نعيمة يشارك فيه آخرون من أعضاء الرابطة[٢٧٠].

من المؤسف أنه لا نعيمة في **سبعون** ولا مندور في **النقد والنقاد المعاصرون** يخبرنا بأي تفصيلات عن كيفية استقبال **الغربال** في مصر والوطن العربي يوم نشر عام ١٩٢٣، ولو أن رضا كان يتوقع عاصفة من الاحتجاج[٢٧١]. لكننا نعرف أن نعيمة قد باع عشرين نسخة فقط في أمريكا[٢٧٢]، وهو ليس بمقياس، لكنه يشير إلى أن شعراء المهجر هؤلاء كانوا يكتبون لجمهور بلادهم البعيد. ولكن يبدو أن **الغربال** كان كتاباً رائجاً في الوطن العربي، لأنه قد أعيد طبعه ست مرات على الأقل منذ ظهوره أول مرة، ففيه يكتشف الناقد جذور كثير من الاتجاهات نحو اللغة الشعرية والوزن وأسلوب التناول، ونحو التراث القديم.

لا يبدو أن نعيمة نفسه الذي كان أكثر ثقافة من أغلب أعضاء الرابطة كان على

---

(٢٦٨) «الديوان» في: نعيمة، **الغربال**، ص ٢٠٧.

(٢٦٩) انظر: عبد العزيز الدسوقي، **جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث**، ط ٢ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١)، ص ١٢٩ و١٣٣ - ١٣٤.

(٢٧٠) انظر: نعيمة، **سبعون... حكاية عمر، ١٨٨٩ - ١٩٥٩**، ج ٢، ص ٣٣، حيث يقول نسيب عريضة في رسالة إلى نعيمة إن المنفلوطي قد طلب إليهما كتابة تعليق عن **النظرات**، ويضيف عريضة: «اكتب وخلصني من هؤلاء الكتبة».

(٢٧١) رضا، جامع، **بلاغة العرب في القرن العشرين**، ص ١٩٣.

(٢٧٢) المصدر نفسه.

معرفة مكينة بالأدب العربي القديم. ففي مدرسته الثانوية كانت الموضوعات، باستثناء اللغة العربية، تدرّس باللغة الروسية. وفي اللغة العربية نفسها كانوا يدرسون **كليلة ودمنة** و**ألفية ابن مالك** وينتهون بدراسة تاريخ الأدب العربي بقلم مستشرق روسي[٢٧٣]؛ ويعترف نعيمة بأن نسيب عريضة كان أكثر أعضاء الرابطة معرفة بالأدب العربي القديم[٢٧٤].

وكان الأدب العربي في ذلك الوقت في حالة اكتشاف[٢٧٥]. وقد كانت قراءات نعيمة في الأدب الأجنبي ومعرفته الضئيلة نسبياً بالتراث القديم مما حمله على الاعتقاد بعدم قيمة ذلك التراث بالقياس إلى الأدب الأوروبي الحديث[٢٧٦]. ويظهر ضعف اهتمامه بالتراث القديم كذلك في أنه، خلافاً لمعاصريه من نقاد الطليعة المصريين، لم يخصص شيئاً من النقد للشعراء العرب القدامى. وقد حفزته ثورته الحيوية التي جاءت في وقتها، على أن يدير ظهره للجذور القديمة في الأدب الحديث، فكانت كتاباته أول إنتاج نقدي في العربية يدور حول الإنجازات الحديثة وحدها. كما أعطت حملته على التراث القديم حافزاً قوياً جديداً لنزعة كانت قد بدأت قبله ثم تصاعدت قوتها في حقبة الخمسينيات، تنتقد التراث القديم وتقلل من قيمته، وتشكك في حيوية العلاقة بين الشعراء والكتّاب العرب المحدثين وماضيهم الأدبي القديم. وقد كان من نتيجة ذلك ظهور مناقشات عقيمة في العقود اللاحقة، إلى جانب كثير من الاتهامات التي تفتقر إلى الذكاء والإخلاص والمعرفة، وتصل إلى حد الإساءة والشجب أحياناً. ولكن ليس من المستغرب أن نلاحظ أن أغلب الذين هاجموا التراث القديم لم يكونوا يعرفون الكثير عنه. ومن المؤسف أن كثيرين من الذين دافعوا عن هذا التراث القديم

---

(٢٧٣) نعيمة، **سبعون... حكاية عمر، ١٨٨٩ ـ ١٩٥٩**، ج ١، ص ١٢٢ ـ ١٢٣.

(٢٧٤) المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٧٠. ويعترف نعيمة أنه لم يكن على اتصال فعلي بالأدب العربي القديم عندما كان في الولايات المتحدة. انظر: «وثائق لم تكتب في الأدب المهجري: حديث مع ميخائيل نعيمة،» ص ١٠٩.

(٢٧٥) الواقع أن التراث القديم لا يزال في حالة إعادة الاكتشاف؛ فثمة حاجة إلى قدر كبير من الإخلاص ونفاذ البصيرة والصبر لاكتشاف قيمه الكثيرة. وقد غشى على تلك القيم في عصر النهضة ذوق عتيق مزاجي اتصف به روّاد النهضة، رغم إخلاصهم ومثابرتهم. ربما كان من الطبيعي في عصر كان شعر المديح فيه لا يزال سائداً، أن يعيد هؤلاء الحياة إلى شعر المديح أكثر من سواه فملأ هذا الكتب المدرسية. وقد وجه الرواد أكبر جهودهم إلى الشعر، وعتموا كثيراً على الأعمال النثرية الفذة التي ألفها صف طويل من الباحثين والكتاب المسلمين في العصور الكلاسيكية؛ وحتى الآن لم يزل كثير منهم ينتظر دوره ليعاد اكتشافه. وحتى الآن لم يزل تفضيل الشعر على الكتابات النثرية ونحن في نهاية القرن العشرين قائماً، مما يدل على أننا لم ندخل في عصر الآلة بعد وأننا ما زلنا، في موقفنا من الأدب، نحمل بعد الكثير من الرؤى وردود الفعل الموروثة.

(٢٧٦) «الحباحب» في: نعيمة، **الغربال**، ص ٤٧ ـ ٤٨.

كانوا، حتى السبعينيات من القرن العشرين، نقاداً تقليديين من الطراز القديم.

غير أن هجوم نعيمة على الأهمية التي أسبغها على اللغة معاصروه من الكتاب في الوطن العربي، وعلى اعتمادهم الكبير على موقف القاموسيين المتصلب[٢٧٧] كان موقفاً مشروعاً وكان يسنده في ذلك تقليد متصاعد يؤمن بحيوية اللغة المحكية، كما مرّ بنا. وكان من شأن الروابط الضعيفة التي تربط أولئك الشعراء والكتّاب بالأدب القديم ولغته ان جعلت من السهل بل من الضروري لعقولهم الأكثر مغامرة أن تكتشف الحيوية الناجمة عن موقف أقل تصلباً نحو اللغة، وأن تدعو إلى استيعاب كلمات محكية إلى اللغة القديمة كانت تجدها أكثر ملاءمة للمعنى. غير أنه لا بد من التذكير هنا بأن موقف نعيمة ومعه جبران كان موقفاً تلقائياً صادقاً. ولا أظن أنه كان متأثراً بموقف بعض الأجانب في مصر في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ممن دعوا إلى استخدام اللغة المحكية في الأدب[٢٧٨].

تتسم مناقشات نعيمة حول اللغة في الغالب بسعة المعرفة: «إن اللغة التي هي مظهر من مظاهر الحياة لا تخضع إلا لقوانين الحياة. فهي تنتقي المناسب، وتحتفظ من المناسب بالأنسب في كل حالة من حالاتها. وكالشجرة تبدل أغصانها اليابسة بأغصان خضراء، وأوراقها الميتة بأوراق حية...»[٢٧٩]. فأولئك الذين يدعوهم «ضفادع الأدب» والذين يحولون بين اللغة والنمو يجعلون من الكتابة أداة بيد اللغة. ومأساتهم هي أن الحياة تسير وهم باقون في ركود. وهو يرى أن اللغة، وهي محض رموز، لا قيمة لها في حد ذاتها[٢٨٠]، إنما هي وسيلة للدلالة على أشياء «أعظم وأسمى» من اللغة ذاتها، أي الأفكار والعواطف البشرية.

يميل نعيمة إلى المبالغة في أقواله لكي يدافع عن آرائه. ولا بد من أن تكون هذه المبالغات هي ما وجده العقاد غير مقبول في المقدمة التي وضعها لكتاب **الغربال**[٢٨١]. إنما الذي كان يعنيه نعيمة في الواقع هو أنه على الرغم من أنه «جميل بنا أن نصرف همّنا إلى تهذيبها [اللغة] وتنسيقها لنكسبها دقة ورقة»[٢٨٢]، يجب ألا

(٢٧٧) انظر «نقيق الضفادع» في: المصدر نفسه.

(٢٧٨) حول تاريخ ذلك، انظر: محمود محمد شاكر، **أباطيل وأسمار** (القاهرة: مكتبة دار العروبة، ١٣٨٥هـ).

(٢٧٩) «نقيق الضفادع» في: نعيمة، المصدر نفسه، ص ٩٦.

(٢٨٠) المصدر نفسه، ص ١٠٤.

(٢٨١) المصدر نفسه، ص ١٠ وما بعدها.

(٢٨٢) المصدر نفسه، ص ١٠٤ وكذلك ص ٧٦ حيث يقول إن الشعر شكل ومضمون معاً.

نسى أنها محض رموز، وألا نعتقد أنها كاملة في حد ذاتها. لكن العقاد ومندور[٢٨٣] قد ضللتهما مبالغته المتحمسة في النقاش. يعتقد نعيمة مثل جبران، أن الشاعر والكاتب يصنعان اللغة ويرعيانها ويجب ألا يثيرا القلق إن هما أوجدا رموزاً جديدة أو غيّرا من الرموز القديمة. وقد تجاوز العقاد ومندور ملاحظة أبداها نعيمة في ختام نقاشه الطويل مؤدّاها أن الناس إذا أحبوا الرمز الجديد (أو الكلمة، بصورة أدق) فإنهم سيبقون عليه، سواء رغب أصحاب القاموس والنحو أو لم يرغبوا، وإن أهمله الناس، فإنه سيموت بشكل تلقائي[٢٨٤]. وقد تكون ثريا ملحس على حق إذ تقول: «نعيمة كان أول ناقد في العربية فضّل المحتوى على الشكل في الأدب[٢٨٥]. بينما يظهر تاريخ النقد في العربية أن أغلب النقاد القدامى قد أعطوا المحتوى والشكل في الغالب قيمة متساوية[٢٨٦].

في حالات الإفلاس الروحي العامة، من الطبيعي أن يلجأ الكتّاب والشعراء إلى التزويق. وتغدو المحسنات تمرينات في الظرف عندما يكون التواصل الروحي والحدث نائمين. ولكن نعيمة لم يدرك أن ذلك الوضع كان مؤقتاً يومئذٍ. والواقع أنه لم يكن منتظراً منه أن يدرك ذلك، ففي تاريخ الثورات يكون أول عنصرين من عناصر النجاح هما الحماس للدعوة والعنف في محاولة تحقيقها. هاتان الصفتان تعتمدان على منظور محدود، على التركيز الشديد على وضع محدد يعطَى أفضلية على كل ما سواه[٢٨٧].

غير أن آراء نعيمة عن الوزن ليست على هذا المستوى نفسه من النضج. فهو يخطئ كثيراً ويقع في بعض التناقضات عندما يهاجم الناظمين المزيفين في زمانه. وقد كانت حملته على المبالغة والابتذال في الشعر اللذين عزاهما إلى قوانين النظم، حملة غير صائبة، وتكشف عن جهل بعلاقة الشعر بالوزن وتسرّع في الحكم[٢٨٨]. فلكل شعر قوانين للنظم، مكتوباً كان ذلك الشعر أو منقولاً بصورة شفوية. وقد يكون للأوزان

---

(٢٨٣) محمد مندور، **النقد والنقاد المعاصرون** (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، [د. ت.])، ص ٤١ - ٤٤.

(٢٨٤) نعيمة، المصدر نفسه، ص ١٠٦.

(٢٨٥) ثريا ملحس، **ميخائيل نعيمة، الأديب الصوفي** (بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٦٤)، ص ٣٩.

(٢٨٦) حول تلخيص لأفكار النقاد القدامى، انظر: محمد زغلول سلام، **تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع عشر**، تاريخ النقد؛ ١ (مصر: دار المعارف، ١٩٦٤ـ).

(٢٨٧) يبين نعيمة بعد ذلك أنه كان يعي تلك الضرورة. انظر: عبد الكريم الأشتر، **النثر المهجري: «كتاب الرابطة القلمية»**، ٢ ج (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٠ - ١٩٦١)، ج ٢: **الفنون الأدبية**، ص ١٧٢ - ١٧٣، حيث يروى عنه قوله ما يفيد أن الثوار كان عليهم أن يشتطوا في ثورتهم «لئلا يعود الجزْر بهم إلى الوراء».

(٢٨٨) انظر «الزحافات والعلل» في: نعيمة، **الغربال**.

الكمية قوانين أشد صرامة، لكن ذلك ينبع من طبيعة اللغة ذاتها ومن العلاقات الداخلية في بناء الكلمات، وهي التي تقرر عروض ذلك الشعر. فقوانين العروض لا تُفرض على اللغة ولا تُستخلص ذهنياً من خارج اللغة نفسها، بل تُستخلص على أساس ما حدث فعلاً في شعر تلك اللغة؛ فإزاء التنويعات والزحافات التي اتخذها الشعراء العرب القدامى وغدت من بعدهم قواعد عروضية أصبح المجال مفتوحاً للتنويع، ولارتكاب الأخطاء كذلك. وقوانين العروض، مثل قوانين الموسيقى، ضرورية لمساعدة الشعراء على تجنب هذا الإمكان الأخير. صحيح أن المجيدين من الشعراء في العربية يندر أن يرجعوا إلى تلك القوانين، لكن ثمة دوماً شعراء ليست لهم أذن بالغة الحساسية. إن قوانين الخليل بن أحمد يجب ألا تعيق أي شاعر موهوب عن القيام بتجديدات في الوزن، لأن لها قواعد أساسية تنطبق بشكل واسع على أي عدد من التنويعات ما دامت ضمن حدودها الخاصة. ومناقشات نعيمة لا تصيب الهدف في هذا المجال. إن وجود الكثير من النظّامين في العربية ممن أنتجوا شعراً تافهاً ليس مردّه، كما يدّعي نعيمة، إلى قدرتهم على النظم بحسب قوانين العروض الخليلية[٢٨٩]، وكون قوانين العروض في متناول الطامحين في النظم لا يستوجب إنتاج منظومات خاوية. والواقع أن قوانين العروض العربية يجب أن تكون أصعب استيعاباً من قوانين العروض الإنكليزية مثلاً. وليس ثمة من شعر في أي لغة يخلو من عدد كبير من النظّامين والمقلدين. ويدّعي نعيمة كذلك أن سهولة تناول القوانين العروضية قد أضرت ليس بشعرنا فحسب، بل أيضاً بأدبنا بأكمله. ذلك لأن الطامحين إلى كتابة الرواية والمسرحية رأوا إمكانية كتابة الشعر (وهو فن نبيل لدى العرب) من خلال تعلم قوانين العروض، فقصروا نشاطهم الأدبي على الشعر «فأفقنا اليوم ولا روايات عندنا ولا مسارح ولا علوم»[٢٩٠]، وهذا كلام عجيب من ناقد ذكي حساس مثل نعيمة!

لكن هذه الثورة على العروض، على الرغم من افتقارها إلى المعرفة، قد نالت من ذلك التبجيل المتعنت المحيط بقوانين العروض التي استخلصها الخليل. والحقيقة أن إنجاز الخليل العظيم قد أساء فهمه كل من التقليديين الذين كانوا يقدسونه، والمجددين الذين حملوا عليه بضراوة. ولم يستطع سوى قلة من الناس رؤية ذلك الإنجاز على حقيقته: سجلاً لتطور الأوزان العربية التي عرفها الشعراء قبل الخليل، ووصف لتركيباتها المختلفة.

لم يكن لدى نعيمة، شأن الكثير من الرواد من معاصريه، أي أفكار محددة عن

---

(٢٨٩) المصدر نفسه، ص ١١٨ ـ ١١٩.

(٢٩٠) المصدر نفسه، ص ١١٩.

الوزن. وعلى الرغم من ضعف مناقشته عن الوزن، لم يتعرض العقاد إلا لهجوم نعيمة الأخف على اللغة. وسوف نرى في الفصل القادم كيف أن العقاد قد ناقض نفسه بخصوص الوزن. إن تردد نعيمة حول مسألة الوزن يتضح منذ البداية. فهو إذ يقول في إحدى المقالات إن الأوزان والقوافي غير ضرورية للشعر(٢٩١)، يقول في مقالة أخرى إن الوزن ضروري، لكن القافية غير ضرورية(٢٩٢). ومع ذلك فإن شعره يظهر أذناً حساسة للموسيقى في الشعر وإلماماً جيدا بالوزن؛ وفي مسعاه لتعريف الوزن يقول، محقاً، إن هدف الوزن الأول بلوغ تناسق وتوازن في التعبير عن العواطف والأفكار(٢٩٣).

يبدو نعيمة على أحسنه عندما يتحدث عن دور النقد ودور الشعر. فغاية النقد عنده غربلة الأدب وتمييز الجيد من الرديء فيه. وشخصية المؤلف ليست بذات أهمية للناقد. ثم إن لكل ناقد غرباله(٢٩٤). وهذا بالطبع موقف ناقد ذاتي تأثري، كما قال مندور(٢٩٥)، على الرغم من أنه يصعب أن نفهم كيف يمكن الناقد أن يكون موضوعياً تماماً في نقده، حتى عندما يحصر نقده في تفسير النص. ويقول نعيمة إن النقاد، على الرغم من اختلاف بعضهم عن بعضهم الآخر، يشتركون في صفة عامة: قدرة طبيعية على التمييز. وثمة ثلاث صفات أخرى يمكن أن يمتلكها الناقد: **أولاها** أن الناقد يمكن أن يكون مبدعاً، لأنه قد يستطيع اكتشاف قيمة قطعة مهملة من الأدب. و**ثانيتها** أن الناقد يستطيع كذلك أن يكون كاتباً خلاقاً، لأنه باكتشافه الجمال في عمل أدبي يقدم لقرائه مفهومه الخاص عن الجمال والحقيقة. و**ثالث** تلك الصفات أن الناقد يستطيع أن يكون هادياً، لأنه يستطيع أن يبين للفنان المبدع الطريق الصحيح ويساعده على اكتشاف ما عند هذا الفنان من قيمة إبداعية(٢٩٦).

إن ما كان يشكو منه النقد الأدبي العربي هو افتقاره إلى نقاد جيدين: فأصحاب الرأي في العالم الأدبي، كما يؤكد نعيمة، زائفون، بهم جبن وجهل(٢٩٧). ولا شك في أن الموقف الصلب الذي اتخذه نعيمة تجاه هذه المسألة يكشف عن شجاعة عظيمة.

---

(٢٩١) المصدر نفسه، ص ١١٦.
(٢٩٢) المصدر نفسه، ص ٨٥، يقول عن القافية إنها «قيد من حديد».
(٢٩٣) المصدر نفسه، ص ١١٧.
(٢٩٤) المصدر نفسه، ص ١٣ ـ ١٥.
(٢٩٥) المصدر نفسه، ص ١٦، ومندور، **النقد والنقاد المعاصرون**، ص ٣٣.
(٢٩٦) نعيمة، المصدر نفسه، ص ١٧ ـ ٢١.
(٢٩٧) المصدر نفسه، ص ٧٢ ـ ٧٤.

إذا كان هذا المنحى في هجوم نعيمة لم يعد لنا به حاجة اليوم، فثمة وجوه أخرى من نقده لا تزال ذات أهمية وحيوية. فإصراره أن «الإنسان» هو المحور الذي يجب أن يدور حوله الأدب لا يزال قولاً ذا قيمة في النقد الحديث، اكتسب أهمية كبرى في حقبة الخمسينيات[٢٩٨]. ليس من فائدة ترجى من قولنا إن أغلب الشعر، حتى في زمن نعيمة، يتحدث عن أمور تخص «الإنسان»، فالذي كان يقصده نعيمة هو ما يقصده النقاد اليوم: «روح الإنسان الداخلية» وتجربته الفعلية على الأرض[٢٩٩]، وباختصار: الوضعية الإنسانية، وإن لم يطلق نعيمة عليها هذا الوصف بالذات. ولكن لم يحدث تغير كبير في آراء النقاد حول «معايير الأدب» منذ أن كتب نعيمة مقالته الشهيرة بالعنوان نفسه[٣٠٠]، فثمة معايير أدبية، كما يرى، لها قيمة دائمة، لأنها تعتمد على حاجات إنسانية دائمة. هذه الحاجات أربع في الأساس: حاجتنا إلى التعبير عن مشاعرنا وأفكارنا، حاجتنا إلى ضوء هادٍ في الحياة يرينا الحقيقة، حاجتنا إلى الجميل (وهو يتحدث هنا عن الجمال المطلق والحقيقة المطلقة)، وحاجتنا إلى الموسيقى. هذه الحاجات لا تتغير في جوهرها بتغير الزمان والمكان[٣٠١]. لذلك، فإننا نقوّم المعايير الأدبية بقدرتها على تلبية تلك الحاجات.

موقف نعيمة من دور الشعر ليس واضحاً كل الوضوح. فهو يعي الرأيين القائمين في زمانه في العالم: **الأول** يصر على مذهب الفن للفن، **والثاني** يدعو إلى أن يكون الفن في خدمة المجتمع. لكنه يرى أن الشاعر يجب ألا يكون عبداً لزمانه وللناس من حوله، وفي الوقت نفسه يجب ألا يحجب سمعه وبصره عن احتياجات الحياة من حوله. ويخرج نعيمة من هذا المأزق بسرعة عندما يقول إن الشاعر إذ يتلقى غذاء موهبته من الحياة يجب أن يصور تلك الحياة في شعره[٣٠٢]. هذا واحد من

---

(٢٩٨) انظر محاضرة: يوسف الخال، «مستقبل الشعر العربي في لبنان،» في: **محاضرات الندوة اللبنانية**، المجلد ١١ (أيار/مايو ١٩٥٧)، وتلخيص هذه المحاضرة في مجلة: **شعر** (بيروت)، السنة ١، العدد ٢ (نيسان/ابريل ١٩٥٧).

(٢٩٩) نعيمة، المصدر نفسه، ص ٢٣ وما بعدها وبخاصة ص ٢٥.

(٣٠٠) «المقاييس الأدبية» في: المصدر نفسه.

(٣٠١) المصدر نفسه، ص ٦٩ ـ ٧١. للمزيد عن حاجة الإنسان للتعبير عن نفسه، انظر: ميخائيل نعيمة، «ماهية الأدب ومهمته،» في: ميخائيل نعيمة، **دروب**، ط ٣ (بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٦٣).

(٣٠٢) نعيمة، **الغربال**، ص ٨٤. بعد سنوات عديدة أصبح موقفه حول هذه المسألة أكثر تشدداً، وقد رفض فكرة أن الأدب صورة العصر، قائلاً إنه يعود إلى جميع العصور. فالأديب في رأيه يجب أن يشعر أنه ينتمي إلى الزمن الخالد. انظر: ميخائيل نعيمة، **الأوثان**، ط ٢ (بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٥٨)، ص ٤٦ ـ ٤٧. والفكرة الأكثر دقة هي قوله إن الأدب يجب أن يتخلص من السياسة والوطنية (ص ٤٧). وحول إصراره على أن الأدب يجب أن ينشغل بتقوية فضائل القلب البشري، انظر: نعيمة، **دروب**، ص ٤٩ و٥١ ـ ٥٢.

الأمثلة المبكرة على الجدال الطويل حول الأدب الملتزم، مما تحول إلى معركة كلامية في حقبة الخمسينيات، أثارها بالدرجة الأولى كتّاب مدرسة الواقعية المحدثة وغيرهم من المتحمسين. وعلى الرغم من آراء نعيمة الضبابية حول «الأدب الملتزم» (وهو اصطلاح لم يكن معروفاً في العربية حتى ذلك الحين) فإن معاييره الأدبية الأساسية ليست بالمعايير البالية، على الرغم من أن الحديث عن بعضها هذه الأيام قد يبدو شيئاً قديماً. فالحاجة إلى التعبير عن النفس، والحاجة إلى الجمال والحقيقة والموسيقى لا تزال المتطلبات الأساسية في الأدب والفن (إذا استبدلنا كلمة «موسيقى» بكلمة «تناسق»)، سواء كان توجه ذلك الفن اجتماعياً أو لم يكن. إن أقسى ما يمكن أن يقوله النقاد المعاصرون عن آراء نعيمة المبكرة إنها كانت ناقصة.

كان الشعر اهتمام نعيمة الرئيس، شأن النقاد في زمانه. وكان الكتّاب الذين تناول أعمالهم بالنقد شعراء، فأسبغ على الشعر أسمى أوصافه بأسلوب رومانسي. «الشعر هو الحياة باكية وضاحكة، وناطقة وصامتة، ومولولة ومهللة»[٣٠٣]. وهو تلبية لحاجة روحية لدى الإنسان[٣٠٤]؛ ويضيف قوله «إنما الشاعر من يمد أصابع وحيه الخفية إلى أغشية قلوبكم وأفكاركم فيرفع جانباً منها ويحول كل أبصاركم إلى ما انطوى تحتها، فتبصرون هناك عواطف وتعثرون على أفكار ولأول وهلة تحسبونها أفكار الشاعر وعواطفه ولكنها في الحقيقة عواطفكم وأفكاركم»[٣٠٥]، ذلك لأن الشاعر «نبي، وفيلسوف، ومصور، وموسيقي وكاهن»[٣٠٦]. ويدعم هذه الصورة الرومانسية لدور الشاعر إيمان نعيمة بالإلهام. «فالشاعر... لا يأخذ القلم في يده إلا مدفوعاً بعامل داخلي لا سلطة له فوقه. فهو عبد من هذا القبيل»[٣٠٧]. ثم إنه «لا يصف إلا ما تراه عينه الروحية ويختمر به قلبه»[٣٠٨]. وهذا يذكر المرء بإصرار النقد الطليعي الحديث على التجربة في الشعر. ولا يتردد نعيمة في التعبير عن أسفه لأن أغلب الأدباء في مصر ولبنان وسوريا «طبول قرقاعة وفقاقيع تطفو على وجه حياتنا الأدبية»[٣٠٩]. وأكّد أن الشعراء يعبرون عما لا يحسون[٣١٠]، بل إن الأمة جميعاً «تنطق بلسانها، أما قلبها

(٣٠٣) نعيمة، **الغربال**، ص ٧٧.
(٣٠٤) المصدر نفسه، ص ٨٠.
(٣٠٥) المصدر نفسه، ص ١٠٢.
(٣٠٦) المصدر نفسه، ص ٨٤.
(٣٠٧) المصدر نفسه، ص ٨٦.
(٣٠٨) المصدر نفسه، ص ٨٣.
(٣٠٩) المصدر نفسه، ص ٢٢١.
(٣١٠) المصدر نفسه، ص ٢٢٦.

فصامت منكمش»[٣١١]. كان نعيمة محطِّم أصنام من الطراز الأول، وكانت أقوى نصائحه تدعو إلى التخلص من الأوثان القديمة، وإيجاد الطريق إلى الحقيقة والأصالة: «نظفوا هياكلكم من الأصنام الخشبية التي تحرقون أمامها بخوركم الآن... وأعدوا في قلوبكم هياكل جديدة لآلهة جديدة ومنابر عالية لمصابيح تتقد بزيت الحق والغيرة والإخلاص...»[٣١٢]. على الرغم من نبرة الكآبة في نقد نعيمة عامة (وهو شيء لا نجده، مثلاً، عند مارون عبود بعده الذي كانت كتاباته تحفل بالإيجابية وروح النكتة والظرف)، ثمة جاذبية وصدق في كتابات نعيمة المبكرة ليس ما يوازيها في كتابات النقاد الآخرين في زمنه. كان أشبه بمحطة إصغاء عربية عبر البحار يكتشف المواهب العربية في كل مكان: في مصر، في المهجر الجنوبي، في سوريا، في المهجر الشمالي. كان دوماً يعلن عن متعته الخالصة في كسر أطواق المحرمات المتصلبة في اللغة والمفهوم الشعري، وأن لهفته المتحمسة لكي يعلّم ويمهد الطريق، لكي يفتح آفاقاً جديدة، يندر أن تشوبها المرارة التي طالما بلغت حد الإساءة الشخصية المباشرة في نقد العقاد فجاء دراميًا عالي النبرة أحياناً، قادراً على أن يقلق القارئ. وقد يكون هجوم نعيمة على شوقي أكثر تحاملاً مما يجب[٣١٣]، فهو يصوره هنا، لا بوصفه الشاعر الذي بعث إلى الوجود أفضل ما في التراث الشعري القديم، بل بوصفه وسيلة لإطالة عمر هذا التراث واستمراريته. غير أن مثل هذه التفسيرات المغلوطة لا يمكن أن تفسد الصورة الشاملة، فما زال بوسع القارئ أن يستجيب إلى تلك الحماسة وذلك الأسلوب المبدع في كتابات نعيمة من دون أن يفوته إدراك الموقف المتطرف الذي لا شك في أنه كان ينتظم كتاباته في تلك الأيام[٣١٤]. ومع ذلك وعلى الرغم مما قد تثيره كتابات نعيمة من اهتمام القارئ المثقف اليوم، يظل الشعور قائماً بأنها تمثل في الغالب جزءاً من عهد مضى؛ وبأن نعيمة إنما كان يخاطب جمهور قراء يتسم بالبساطة وقلة الخبرة الفنية وبالعناد كذلك، مما اضطر الكاتب إلى الاجتهاد في إقناعه، وهذا هو السبب وراء تفسيراته المطولة، المفرطة في التفسير أحياناً، والتي تظل أيضاً أحد عناصر التشويق في هذه الكتابات، وقد ساعدته في توضيح أساليبه النقدية انسيابية عظيمة وسلاسة في

---

(٣١١) المصدر نفسه، ص ٢٢٤.

(٣١٢) المصدر نفسه، ص ٦٤.

(٣١٣) «الدرة الشوقية» في: المصدر نفسه. انظر أيضاً: مندور، **النقد والنقاد المعاصرون**، ص ٤٨، حيث يناقش تعليق نعيمة القاسي على قصيدة شوقي.

(٣١٤) حول تقويم لآرائه، انظر: نعيمة، المصدر نفسه، ص ٢٥ ـ ٥١؛ الأشتر، **النثر المهجري: «كتاب الرابطة القلمية»**، ج ٢: **الفنون الأدبية**، ص ١٧٥ ـ ٢٢٦؛ نديم نعيمة، **ميخائيل نعيمة: طريق الذات إلى الذات** (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩٧٨)، ص ١٢٥ ـ ١٤٠، ونجم، «الفنون الأدبية،» ص ٣٣٨ ـ ٣٤٥.

الأسلوب. لم تكن طريقته في تفسير آرائه بمخاطبة العواطف مباشرة، كما فعل جبران، بل بمخاطبة منطق القارئ ووعيه. ومقالاته تتبع طريقة خاصة: فهي تنقسم إلى مقاطع متعددة تنمو عضوياً نحو الخاتمة. وهو يبدأ بمقدمة منطقية يبني عليها فيعطي التفصيلات ويوضح النقاط التي يود عرضها عن طريق المناقشة والعقلانية المحض حتى يصل إلى النتيجة الطبيعية. وثمة صفة من نثره توجد في شعره كذلك، وهي كثرة التنويعات المفصلة والمتوازيات للفكرة الواحدة. وليس ما يدعو إلى سرد الأمثلة هنا، لأن كتاباته جميعاً تطفح بذلك.

يبدو أن من كان الثائر المنيع الذي عرفته العقود المبكرة من هذا القرن لم يعد قادراً، ولا راغباً في التكيف مع الأوضاع المتغيرة: ففكرته الأساسية أن غاية الشعر والأدب هي التعبير عن الجمال والحقيقة والفضيلة قد لازمته إلى حين، حتى غشت عليها بعد ذلك صوفية متزايدة. في عام ١٩٥٤ عندما كتب مقالته الشهيرة «ماهية الأدب ومهمته»[٣١٥]، كان لا يزال يؤمن بتلك المعايير، فوجّه حملته على ثلاث نزعات معاصرة كانت الأولى الواقعية المحدثة (التي لم يطلق عليها ذلك الاسم قط) والتي تدور حول ما دعاه حاجة الإنسان إلى التحرر من الجوع: فعنده أن الإنسان لا يحيا بالخبز وحده. وعلى الرغم من أنها خيانة من الأدب أن ينسى الجوع والفقر، فإنها خيانة أكبر أن ينسى جوع القلب والعقل والروح. وكانت الثانية حملته على الأدب الذي يدور حول الجنس والرغبات الجسدية: فليس من أحد ينكر الأثر الكبير للرغبات الجنسية، لكنها ليست سوى دنس وعهر بالقياس إلى الأهداف العظيمة لوجود البشر في هذا العالم. وكانت حملته الثالثة على الأدب الملتزم، من غير ذكر الاصطلاح فعلاً، ذلك الأدب الذي يدور في فلك الدولة والوطنية والسياسة. لكنه في هذا المقال استطاع التعبير عن مشكلات أدبية معاصرة أخرى، فهو يصر على أن الأدب العربي لا يزال غير ناضج وأنه سيبقى كذلك حتى تتحقق أمور ثلاثة: **الأول**، لغة مرنة؛ و**الثاني**، شعب متحرر من عقدة النقص (وكان هنا يهاجم تبني الشعراء والكتاب الأعمى للمعايير والأساليب والمثل الغربية)؛ و**الثالث**، حرية القول.

لكن التناقضات التي يقع فيها نعيمة في ما يتعلق بمعاييره الأدبية السابقة يمكن أن تثير الغضب. فهو إذ وافق مجدداً في **سبعون/ ٢** على أفكاره السابقة في **الغربال**[٣١٦]، فإنه قد سبق إلى رفضها بأسلوب صوفي قبل ذلك بسنوات في مؤتمر أدبي عربي عقد في دمشق عام ١٩٥٦. ففي ذلك المؤتمر الذي ألقى فيه محاضرة بعنوان

(٣١٥) نشرت أولاً في: **الأبحاث**، السنة ٧، الجزء ٢ (حزيران/يونيو ١٩٥٤)، ثم أدخلت في: نعيمة، **دروب**، الاقتباس من ص ٤٨ ـ ٥٦.

(٣١٦) نعيمة، **سبعون... حكاية عمر، ١٨٨٩ ـ ١٩٥٩**، ج ٢، ص ١٩٤ ـ ١٩٥.

«الأديب والناقد»[٣١٧]، قال إنه ليس من ناقد بقادر على تمييز الجمال المطلق والحقيقة والفضيلة في العمل الأدبي، لأن «لكل ناقد معاييره الخاصة به»، ثم أكد أن النقد ليس ضرورياً فعلاً للأدب، لأن «الزمن أفضل حَكَم في الأعمال الأدبية». ثم يستمر بهذا الحماس الصوفي وينصح النقاد بمحاولة كتابة أعمالهم الخاصة بدل الكتابة عن أعمال الآخرين. ثم أعطى بعد ذلك مثالاً من الطبيعة التي تضم جميع المخلوقات ولا ترفض أحداً منها[٣١٨]. إن ما يدعوه نعيمة «المعايير الشخصية» يدعوه جورج سانتايانا «المعرفة الإنسانية الذاتية». فهو يقول عن موقف المتصوف: «إذا كان من الواجب رفض حقائق المعرفة الإنسانية بوصفها ذاتية، فما أكثر ما يجب رفضه مما يستنبطه الفكر البشري من تلك الحقائق. فالطريق إلى الحكمة الحقة، إذا كان للحكمة الحقة أن تتعامل مع المطلق، لا يمكن أن يكون إلاّ في الامتناع!!»[٣١٩]. إن النسبية في أية فكرة هي السبب في رفضها. فالمتصوف إذاً «يطمح أن يرى ويفكر ويحكم بطريقة غير معينة ولا محددة ـ أي ألا يرى ولا يفكر ولا يحكم أبداً»، وهذا ما يجعله أقرب إلى اللامحدود[٣٢٠]. ومثال نعيمة السابق يطابق هذا الموقف الذي يصفه سانتايانا، هذا «الميل إلى إلغاء الفروق»[٣٢١]. «ليس من شيء صحيح أو خطأ فعلاً، لأن جميع الأشياء في الطبيعة منتظمة وضرورية»[٣٢٢]. إن التشابه بين أوصاف الموقف الصوفي عند سانتايانا وبين أفكار نعيمة في محاضرته هذه لا بد من أن تكشف لنا عن دفق من الحماسة الصوفية عند نعيمة قبيل إعداد هذه المحاضرة. لكن زملاءه في ذلك المؤتمر لم يدركوا تماماً الأساس الصوفي في موقف الناقد الشيخ الذي أثار كثيراً من الهياج في المؤتمر بتلك المحاضرة.

وإذا كان نعيمة قد قصد إلى أن يصدم السامعين لما استطاع أن يقول شيئاً أشد تناقضاً مع المزاج العام السائد في الحقل الأدبي يومئذٍ من ذلك الذي قاله. كان أشبه بصوت غريب قادم من عالم آخر ينادي بالقناعة والقبول والرضا في وطن عربي غارق في مناقشات حامية في حقبة الخمسينيات عن الأدب الملتزم. فهو في هذه المحاضرة قد فرض على نفسه عزلة روحية، وميّع آراءه النقدية السابقة، وحطم إلى حد كبير

---

(٣١٧) نشرت هذه المحاضرة في: ميخائيل نعيمة، «الأديب والناقد،» **الآداب**، السنة ٤، العدد ١٠ (تشرين الأول/أكتوبر ١٩٥٦)، ص ٥ ـ ٦ و٨٥ ـ ٨٧.

(٣١٨) حول ردّ رئيف خوري على محاضرة نعيمة، انظر: المصدر نفسه، ص ٨ ـ ١١.

(٣١٩) George Santayana, *Interpretations of Poetry and Religion* (New York: C. Scribner's Sons, 1924), p. 14.

(٣٢٠) المصدر نفسه.

(٣٢١) المصدر نفسه، ص ١٥.

(٣٢٢) المصدر نفسه، ص ١٧.

الصورة المحببة لمحطم الأصنام الذي كان في العقود الأولى من القرن[٣٢٣] رائداً، يوم كانت الحاجة الروحية والفنية لدى الأمة حاجة ملحة. والواقع أنه من المستغرب أن نعيمة استمر في الكتابة (وفي بيع كتبه) عندما كانت اهتمامات الأغلبية غير متعاطفة إطلاقاً[٣٢٤] مع مواقفه الصوفية.

على الرغم من أن نعيمة كاتب نثر بالدرجة الأولى، فإنه قد استطاع، خلاف جبران، أن يثبت قدرته على نظم الشعر في عدد من القصائد، قليلة لكنها شديدة التأثير. ففي إطار الشعر العربي في العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن، تمثل قصيدة «النهر المتجمد» وقصيدة «أخي» المشهورة، وقد كتبهما نعيمة عام ١٩١٧[٣٢٥] اثنتين من أفضل الأمثلة على شاعر غير منسجم إطلاقاً مع تراث شعري معقد عميق الجذور.

كتب نعيمة شعره بالعربية في فترة محدودة (١٩١٧ ـ ١٩٢٦). فميوله الروحية التي تزايدت مع السنين، ونزعته الطبيعية لتفسير أفكاره بالتفصيل، وتصوير ما يصفه وتوضيحه بأمثلة عديدة، والأساس الفكري لإنتاجه الأدبي، تضافرت جميعها لتحيد به عن طريق الشعر وتقوده نحو التعبير عن نفسه بأسلوب النثر المسترسل.

كان شعر نعيمة جديداً. وكانت الجدة في المحتوى والطريقة معاً. لكن مغامراته في مجال الموضوع كانت من النوع التأملي في الغالب، لا ينقذها سوى حماس عاطفي يبرهن على ميل روحي أصيل. كانت جميع قصائده، باستثناء «أخي»، من النوع الذاتي المباشر تعبر عن تجربة الشاعر الداخلية الخاصة، على المستويين الروحي[٣٢٦] والعاطفي[٣٢٧]. ويمكن أن تدخل قصيدة «أخي» في إطار شعر الخمسينيات بما فيها

---

(٣٢٣) يقول نعيمة: «لقد اتجهت اتجاهاً روحانياً باطنياً ـ سمه ما شئت ـ أصبحت أرى في النقد نوعاً من التطفل بالأخص إذا ما حصر النقد إجمالاً في جانب من جوانب الحياة المتعددة مثل النقد الأدبي أو النقد الفني... الخ. أصبحت أحس أن رسالتي تتناول الإنسان بكامله ليس من حيث هو أديب فقط». انظر: الأشتر، **النثر المهجري**: «**كتاب الرابطة القلمية**»، ج ٢: **الفنون الأدبية**، ص ٢٢٥ ـ ٢٢٦.

(٣٢٤) لا تبدو ثريا ملحس أنها انتبهت إلى هذه التيارات المعاكسة في الحياة العربية، وإلى استحالة وجود استجابة فعلية لكتابات نعيمة الصوفية. انظر: ملحس، **ميخائيل نعيمة، الأديب الصوفي**. يقارن الياس أبو شبكة في هجومه على الروحانية الصوفية عند شعراء المهجر حيث يصفها بالآفة. انظر: الياس أبو شبكة، **روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة**، ط ٢ منقحة (بيروت: دار المكشوف، ١٩٤٥)، ص ١٥٨ ـ ١٦٠.

(٣٢٥) نعيمة، **سبعون... حكاية عمر، ١٨٨٩ ـ ١٩٥٩**، ج ٢، ص ٧٠.

(٣٢٦) من ذلك قصائد «من أنت يا نفسي» و«ابتهالات» و«صدى الأجراس» و«أنشودة» في: ميخائيل نعيمة، **همس الجفون** (بيروت: مطابع صادر ريحاني، ١٩٤٣).

(٣٢٧) مثل ذلك قصائد «النهر المتجمد» و«من سفر الزمان» و«يا رفيقي» و«فتش لقلبك» و«الى م. ب. د.» في: المصدر نفسه.

من وعي اجتماعي منبثق من الوعي الشخصي لدى الشاعر. ومن المهم أن نلاحظ ميل نعيمة في شعره للكتابة عن التجربة الفعلية[٣٢٨]، وهو عنصر يفتقر إليه شعر الكلاسيكية المحدثة، بما في ذلك الكثير من شعر مطران.

يبرز الأساس التأملي في شعر نعيمة بوضوح إذا قارناه بأمثلة مشابهة له من شعر المهجر الشمالي. كان أثر نعيمة في زملائه الكتّاب كبيراً، مع أن موقفه الروحي نفسه قد اكتسب غنى بدوره من تأثير جبران النفاذ على مواضيعه الروحية، التي كانت تتصاعد باستمرار في موقفها التأملي حتى أسبغت نغمة صوفية على معتقداته[٣٢٩]. فقد تقبلها الوطن العربي من دون كبير جهد، على الرغم من جدتها. كان نعيمة يكتب شعره خلال واحدة من أكثر الفترات إثارة في تاريخ الأدب العربي الحديث، عندما كان من الممكن أن يفرض الشاعر والأديب على جمهور القراء أنواعاً كثيرة من المواضيع شرط ألا تلامس أسس العقيدة الدينية، أو قدسية التراث، أو قانون الشرف في حرزه الأمين. كانت العقود الأربعة الأولى من القرن العشرين تتميز بحرية نادرة في التجريب، وبما يمكن أن يسمى «الحساسية الفردية»[٣٣٠].

كان أهم تغيير حققه نعيمة في شعره هو تغير اللهجة الشعرية فيه. وكان بلوغ هذه النبرة الجديدة المخفضة انتصاراً حقيقياً للشعر. لقد انتهى ذلك الرنين الصاخب في شعر الكلاسيكية المحدثة. حتى بلاغة جبران الحماسية تبدو فخمة وتأكيدية إذا قورنت بتلك اللهجة الرقيقة، المائلة للحزن في شعر نعيمة التي تنساب كمويجات جدول رقراق. ولقد أثّرت بعد ثلاثة عقود في محمد مندور، طليعة نقاد مصر في الأربعينيات[٣٣١]. وقد جاء شعر نعيمة تأكيداً لتبني جبران الطبيعة موضوعاً للحب الروحي والتجربة الروحية. فقد التحمت روحه بالطبيعة التحاماً مأخوذاً بالرهبة والعُجب ووجدتها قادرة على أن تستثير العواطف والتشوّف الروحي.

---

(٣٢٨) لوصف الأوضاع التي كتب فيها عددا من قصائده، انظر: نعيمة، **سبعون... حكاية عمر، ١٨٨٩ ـ ١٩٥٩**، ج ٢، ص ٧٠ ـ ٧١، ١٥٦ ـ ١٦٠ و٤٥٤ ـ ٤٥٥. ولو أنه تسنى لهذا الكتاب أن يظهر قبل صدور كتاب عباس ونجم لكانا أفادا منه كثيرا ولوجدا فيه أجوبة شافية لكثير من تساؤلاتهما ومن تصوراتهما للدوافع وراء شعر نعيمة. انظر: عباس ونجم، **الشعر العربي في المهجر: أمريكا الشمالية**، ص ١٩١.

(٣٢٩) انظر مثلاً قصيدته «الآن» في: نعيمة، **همس الجفون**. انظر أيضا: عباس ونجم، المصدر نفسه، ص ١٨٨ ـ ١٨٩.

(٣٣٠) العبارة نقلا عن: Kathleen E. Morgan, *Christian Themes in Contemporary Poets: A Study of English Poetry of the Twentieth Century* (London: SCM Press, [1965]), p. 16.

(٣٣١) مندور، **في الميزان الجديد**، ص ٦٩ ـ ٧٥.

اكتسب نعيمة، في وقت مبكر، شهرة عظيمة في الوطن العربي كشاعر وكاتب قصة قصيرة، وعندما نشرت **مجموعة الرابطة القلمية** عام ١٩٢١ كانت تضم خمس قصائد لنعيمة، إلى جانب قصته القصيرة **العاقر**. وقد استظهر الجيل الصاعد في الشرق الأوسط هذه القصائد وسواها من قصائد المجموعة، وكانت ذات أثر كبير في الجيل اللاحق من الشعراء العرب.

لعل إحسان عباس ومحمد يوسف نجم على حق في ظنهما أن شعر نعيمة قد يكون متأثراً بالأغنية الشعبية اللبنانية[٣٣٢]. فجميع أهل الجبل في لبنان تقريباً يحفظون عن ظهر قلب هذه الأغاني التي تتغنى بالكثير من وجوه الحياة السعيدة والحزينة. وتتميز الأغنية الشعبية اللبنانية بالتفصيل والعبارات المكرَّرة التي تصف مناحي مختلفة للموضوع الواحد[٣٣٣]. وشعر نعيمة، مثل نثره، يعكس إصراره الشديد على التفاصيل، وهي صفة تناقض مزايا الشعر[٣٣٤]. ولعل رغبته في التعبير عن كل شيء يدور في فكره، أو على الأقل في الكشف عن وجوه عديدة من الموضوع نفسه أو الفكرة التي تنتظم القصيدة قد تكون السبب في بساطة لغته الشعرية، وهي بساطة أقرب إلى خصائص النثر. لكن المرء لا يستطيع الاتفاق تماماً مع عباس ونجم في القول إن المتوازيات في أسلوبه مبعثها نزعته النثرية[٣٣٥]، لأن الجمل القصيرة أو العبارات التي تزدحم في قصائده ليست نثرية دائماً. فالجيد من الشعر القديم كذلك يمتلئ بالمتوازيات والطباق. لكن نعيمة يفوق في ذلك جميع الأمثلة المعروفة قبله أو بعده، ويكشف عن هذه النزعة في نثره كذلك، على الرغم من أن ثمة تاريخاً أطول من ذلك لمثل هذا الأسلوب في النثر العربي القديم[٣٣٦]. والواقع أن هذه نزعة لازمة

---

(٣٣٢) عباس ونجم، **الشعر العربي في المهجر: أمريكا الشمالية**، ص ١٨٥.

(٣٣٣) لبيان التلقائية في كتابة الأغاني الشعبية المشابهة باللهجة اللبنانية يمكن اقتطاف شيء مما أعطته للمؤلفة الشاعرة اللبنانية جمال سليم نويهض. وأسرة سليم، مثل كثير من الأسر اللبنانية، يتكاتب بعضها مع بعضها الآخر أحياناً بالزجل؛ وفي هذا المقطع يرد ذكر «جباع» وهي قرية أسرة سليم:

وحياتكْ يا جباع الشوف ... غيرْ جمالكْ ما منشوف
الله يحيي الزلازلْ ... شو عملتْ معنا معروف
الله يحيي الزلازلْ ... عمّرْتْ لكْ منازل
بظلالك أصبح عامل ... وفلاحك أصبح معروف

هذه تلقائية تخلو من التكلف وتمثل البساطة الطبيعية في هذا الشكل الشعبي.

(٣٣٤) عباس ونجم، المصدر نفسه، ص ١٧٨، حيث يناقضان نفسيهما عندما يصفان إصراره على قول كل ما يحس به بأنه إصرار غير شاعري، ثم يقولان إن شعره يتميز بقلة الحشو.

(٣٣٥) المصدر نفسه، ص ١٨٤.

(٣٣٦) انظر مثلاً: أنيس الخوري المقدسي، **تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي**، ط ٢ (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٠)، الفصل عن «الأسلوب المتوازن».

في شعره، وربما كان أوضح مثال لذلك قصيدته «ابتهالات»؛ والمقطع التالي خير ما يعكس هذه الصفة:

فـي غـنـا الـبـلـبـل، فـي نـدب الـغـرابْ
فـي دبـيـب الـنـمـل، فـي هـبّ الـريـاحْ
فـي طـنـين الـنـحـل، فـي زعـق الـعـقـابْ
فـي صـراخ الـليل، فـي همـس الـصـبـاحْ
فـي بـكـا الأطـفـال، فـي ضـحـك الـكـهـولْ
فـي ابـتـهـالات الـعـراة الجـائـعـينْ
فـي انـتـحـاب الـنـاي، فـي دق الـطـبـولْ
فـي صـلاة الملـك والـعـبـد الـسـجـينْ
وإذا مـا قَـرُب الموت ووافـاهـا الـصـمـمْ
فـاخـتـمـن ربي عـليهـا ريـثـمـا تحـيـا الـرمـمْ(٣٣٧)

وخلاصة القول عن إنجاز نعيمة شاعراً إن شعر التأمل الذي يصور فيه دواخل النفس وحالاتها بلغ عنده درجة عالية من السلاسة والجاذبية، وهو إنجاز فعلي نظراً إلى صعوبة بقاء مثل ذلك الشعر على مستوى الشاعرية. وخلافاً لإيليا أبو ماضي، الذي سيأتي الحديث عنه، أحدث نعيمة تغييراً ثابتاً في اللهجة الشعرية كما إنه نمّى شعر التجربة ومهد الطريق للصدق والأصالة. وقد اقترب كذلك من لغة الكلام اليومي ومن الأغنية البسيطة أكثر مما فعل أي من معاصريه. وخلافاً للعقاد وشكري والمازني استطاع نعيمة أن يقدم في شعره مثالاً ناجحاً على المقاييس الأدبية التي اشترطها للشعر الجيد. ثم إن شعره تأكيد جديد على التراث الأدبي الصوفي في العربية، وكذلك على التراث المسيحي في الشعر العربي الحديث، بما يحمله من دعوة للحب الغيري الشامل:

واجعل اللهمّ قلبي
واحة تسقي القريب
والغريب(٣٣٨)

مـاؤهـا الإيـمـان، أمـا غـرسـهـا	فـالـرجا والحـب والـصـبر الـطـويـل
جـوّهـا الإخـلاص، أمـا شـمـسـهـا	فـالـوفـا والـصـدق والحـلـم الجـمـيـل

(٣٣٧) انظر قصيدة «ابتهالات» في: نعيمة، **همس الجفون**، ص ٣٦ ـ ٣٧.

(٣٣٨) المصدر نفسه، ص ٣٨.

وما فيه من مواقف رهيفة إزاء ثنائية الموت والحياة:

حدثيني عن نفخة جعلت آدم حياً وكان ترباً وماء
يالها نفخة أرتنا بصيصاً في ظلام البقا فزدنا عماء
ما لبسنا الحياة حتى لبسنا في ثنايا ثوب الحياة الفناء
فغدونا إذا رجونا عزاء صار ذاك الرجاء فينا بلاء[٣٣٩]

ونحو ثنائية الخير والشر[٣٤٠]، والحب والكراهية:

قدّمتُ حبّي لمبغضيّا لقاء ما قد جنوا عليّا
فكان حظي من مبغضيّا أن عاد حبي بغضاً إليّا[٣٤١]

ولكن على الرغم من إنجازاته الكثيرة، فإن شعر نعيمة مثال أيضاً على الحشو والتمييع، كأسلوب النثر الشعري عند جبران. بعد ذلك سيحتاج الشعر العربي إلى زمن طويل يصارع فيه ليتخلص من آثار الأسلوب الشديد الإطناب الذي أرسى قواعده مبدعو المهجر الشمالي.

د ـ الرابطة القلمية

من أهم الجمعيات الأدبية التي أسسها الكتّاب والشعراء العرب في الأزمنة الحديثة كانت جمعية «الرابطة القلمية» التي تكونت في نيويورك عام ١٩٢٠. وقد شكلتها جماعة صغيرة مختارة من أدباء الطليعة الذين على الرغم من اختلافهم في المستوى الفني والإنتاج، كانوا يؤمنون جميعاً بضرورة التغيير وإدخال وسائل ومواقف جديدة[٣٤٢] على الشعر العربي. كان في المجموعة ستة من الشعراء، هم جبران وميخائيل نعيمة ونسيب عريضة (توفي عام ١٩٤٦) ورشيد أيوب (١٨٧١ ـ ١٩٤١) وندره حداد (١٨٨١ ـ ١٩٥١) وإيليا أبو ماضي (١٨٨٩ ـ ١٩٥٧). ولم يكن أبو ماضي عضواً في الرابطة في اجتماعها الافتتاحي لكنه التحق بها بعد ذلك. وقد انتخب الأعضاء بالإجماع جبران ليكون رئيساً للجمعية، وبقي روحها الهادي حتى وفاته عام ١٩٣١. وكان نعيمة مستشار الجمعية والناقد المعبر

(٣٣٩) انظر «بين الجماجم» في: المصدر نفسه، ص ١٠٠.

(٣٤٠) انظر قصائده «الخير والشر» و«العراك» و«يا بحر» في: المصدر نفسه. ويحسن النظر في القصائد جميعها لأمثلة على ذلك.

(٣٤١) انظر «أنشودة» في: المصدر نفسه، ص ٦٦.

(٣٤٢) نعيمة، **سبعون... حكاية عمر، ١٨٨٩ ـ ١٩٥٩**، ج ٢، ص ١٦٣ وكذلك مقدمته لدستور الجمعية، ص ١٦٤.

عن آرائها ومبادئها والذي حددّ موازينها الأدبية[٣٤٣] وصاغها.

كان أهم إنجاز لهذه الجمعية عرض نظرة موحدة عن الأدب والفن، وتزويد الأدب العربي بتجربة أدبية ناجحة، تتصف بالجدة والمغامرة، وتقوم على مبادئ طليعية. وهي إذ تتميز بالانتقائية واللاتسوية تعتبر فريدة في تاريخ الجمعيات الأدبية العربية الحديثة. فجماعة «أپولو»، مثلاً، التي تأسست في مصر عام ١٩٣٢، على أسس مشابهة، اضطرت إلى إجراء تسوية مع القوى التقليدية، كما حدث عندما جعلت شوقي رئيساً فخرياً. وجماعة «شعر» التي تألفت في لبنان عام ١٩٥٧، على الرغم من شجاعة موقفها في وجه التقاليد البالية، كانت تنشر أحياناً نتاج شعراء لا تؤمن بأساليبهم، مثل بدوي الجبل وجورج صيدح. كانت «الرابطة» أصفى موقفاً وأصحّ تطبيقاً منهما. وربما كان لوجودها في بلد قصي، بعيداً عن خنادق التقليد وفاعلياته، ما جعل أعضاءها البارزين على تلك القدرة من الانتقائية.

كان أثر «الرابطة القلمية» في الشعر العربي عظيماً، فقد دخل إلى الشعر العربي نوع جديد من الشعور ومن صدق الرؤيا، ومواقف جديدة نحو الحياة والإنسان ووضعيته على الأرض. وكان من أثر الرابطة كذلك أن بلغ الشعر مرونة أكبر في اللغة والوزن والإيقاع وتغيراً واضحاً في اللهجة. وقد أظهر الوطن العربي اهتماماً كبيراً جداً بمنشورات الجمعية، كما نلمس من بعض الكتابات حول الموضوع[٣٤٤] ومن الرواية الشفوية. وقد ظهرت تلك الكتابات في مجلة **السائح** (التي كان يصدرها عبد المسيح حداد، عضو الجمعية) كما ظهرت في مجموعة من القصائد والقصص القصيرة والمقالات التي كتبها أعضاء الجمعية ونشرت عام ١٩٢١ بعنوان **مجموعة الرابطة القلمية**. ولا تزال هذه المجموعة، بعد أكثر من نصف قرن من الزمان، تبدو إنجازاً مهماً للإبداع الأدبي العربي الحديث. وقد انتشرت تلك المجموعة انتشاراً واسعاً وجلبت شهرة ومنزلة لكثير من الشعراء والكتّاب الذين نشروا فيها.

هـ ـ مجلتان في المهجر الشمالي

ثمة منبران ساعدا على انتشار الشعر الطليعي والنظرية الشعرية التي قالت بها

---

(٣٤٣) إلى جانب مقدمته لدستور الرابطة، انظر أيضاً مقدمته إلى مجموعة الرابطة القلمية، المنشورة عام ١٩٢١.

(٣٤٤) انظر: المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٧٤ ـ ١٧٥؛ نادرة جميل سراج، **شعراء الرابطة القلمية؛ دراسات في شعر المهجر**، مكتبة الدراسات الأدبية؛ ٢، ط ٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٤)، ص ٩٣ ـ ٩٨، والناعوري، **أدب المهجر**، ص ٣٨٠.

«الرابطة القلمية» بعد ذلك في العشرينيّات. كان هذان المنبران هما مجلة **الفنون** ومجلة **السائح**. كانت مجلة **الفنون** التي كان يصدرها الشاعر نسيب عريضة مجلة انتقائية مكرسة لتطوير الأدب العربي الحديث. وقد بدأت في الصدور عام ١٩١٢، ثم توقفت عام ١٩١٤ لأسباب مالية، ثم عاودت الصدور عام ١٩١٦ لسنتين قبل أن تتوقف نهائياً عام ١٩١٨[٣٤٥]. وفي ذلك الحين بدأ شعراء الرابطة ينشرون بانتظام في **السائح**، وهي مجلة نصف شهرية أدنى في المستوى الفني من **الفنون**، وبقيت منبراً لهم حتى عام ١٩٣١. كان صاحب المجلة ورئيس تحريرها، عبد المسيح حداد (١٨٩٠ ـ ١٩٦٣)، عضواً في الرابطة وهو شقيق الشاعر ندره، وكانت المجلة تنشر إنتاج شعراء الجمعية وكتّابها، وتصدر أعداداً سنوية مخصصة لأعمالهم. غير أن هذه المجلة أيضاً صادفت صعوبات مالية كثيرة[٣٤٦] خلال فترة صدورها.

و ـ إيليا أبو ماضي (١٨٨٩ ـ ١٩٥٧)

كان إيليا أبو ماضي أشهر شعراء الرابطة، وشعره أوسع انتشاراً بين القراء قياساً إلى جميع الشعراء المغتربين في الأمريكتين[٣٤٧]، فقد أدخل تجديدات مهمة على القصيدة العربية[٣٤٨]، وثمة من يعد شعره بداية الشعر الحديث[٣٤٩]، كما تعتبره نازك الملائكة بداية مرحلة[٣٥٠].

(٣٤٥) حول الفنون، انظر: سراج، المصدر نفسه، ص ٧٩ ـ ٨٢، والناعوري، المصدر نفسه، ص ٤٠٥ ـ ٤٠٦. انظر أيضاً ذكريات نعيمة العديدة في: نعيمة، المصدر نفسه، ج ٢، ص ٢٨ ـ ٣٤، ١٤٩ وغيرها.

(٣٤٦) انظر: نعيمة، المصدر نفسه، ص ٣٤، ١٦٣، ٢٠٩ ـ ٢١٥ و٢٩٢؛ سراج، المصدر نفسه، ص ٨٣ و٨٥ ـ ٨٦؛ صيدح، **أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية**، ص ٣٠٩ ـ ٣١١، والناعوري، المصدر نفسه، ص ٤٢٣ و٤٢٦ ـ ٤٢٧.

(٣٤٧) حول شهرته في العراق، انظر: نجدة فتحي صفوت، **إيليا أبو ماضي والحركة الأدبية في المهجر** (بغداد: مطبعة الحكمة، ١٩٤٥)، ص ٢٩. من المناسب أن يذكر هنا أنه في عام ١٩٢٧ طبع ديوان **الجداول** مرتين في النجف، قلعة المحافظة اللغوية في العراق. انظر: نعيمة، المصدر نفسه، وصيدح، المصدر نفسه، ص ٦٤. وقد أكد أصحاب دار العلم للملايين التي تنشر للشاعر، في حديث مع المؤلفة عام ١٩٦٤ أن أبا ماضي من أكثر الشعراء شعبية في الوطن العربي في ذلك التاريخ، إن لم يكن أكثرهم انتشاراً على الإطلاق.

(٣٤٨) نازك الملائكة، «ملامح عامة في شعر إيليا أبو ماضي،» **شعر**، السنة ٢، العدد ٦ (نيسان/ ابريل ١٩٥٨)، ص ٩٨.

(٣٤٩) عباس ونجم، **الشعر العربي في المهجر: أمريكا اللاتينية**، ص ١٤٥.

(٣٥٠) الملائكة، المصدر نفسه، ص ٩٨.

بدأ إيليا أبو ماضي مسيرته الشعرية مبكراً في حياته، ففي مطلع العشرينيات من عمره أصدر مجموعته الأولى بعنوان **تذكار الماضي** (١٩١١). وكان في ذلك الوقت في مصر، إذ هاجر إليها من لبنان وهو في الحادية عشرة من العمر. ويكشف هذا الديوان عن معرفة تراثية بالشعر، كما تعكس القصائد «سليقة قوية، وذاكرة حادة، ومهارة في رصف الكلام والقوافي وضبط الأوزان، ولا شيء أكثر من ذلك»[٣٥١]. لكنها لا تنمّ عن الكثير من الحساسية الحديثة أو الإبداع الحقيقي. ويَبْن هذا الكتاب المبكر للشاعر الشابّ والقصائد المشهورة لأبي ماضي بعد أن نضج شعره ثمة فجوة كبيرة ونمو هائل في الحساسية، إلى جانب تجديد ثوري في الأدوات الشعرية. ولكن على الرغم من التغير العظيم الذي مر به شعره حتى قبل نهاية العقد الثاني من القرن العشرين، فإنه لم يستطع قط أن يتخلص من علائقه التقليدية[٣٥٢] التي كانت دائمة الحضور بدرجة متفاوتة، تعطي شعره قوة اللغة الكلاسيكية مع شيء من ركود الرؤيا أحياناً[٣٥٣]. من هذه الناحية يثير أبو ماضي اهتمام ناقد الشعر العربي بشكل خاص لأنه بلغ درجة عالية من الحساسية الحديثة من دون أن ينفصل عن جذوره التقليدية قط. في كثير من الأحيان استطاعت حساسيته الحديثة المكتسبة أن تفرض نفسها على شعره فتنسجم علائقه التقليدية مع مواقفه الحديثة، ولكن بعد ذلك، كانت حساسيته التقليدية تعيد فرض نفسها بقوة شديدة، وهو ما لاحظته نازك الملائكة، على الرغم من أنها لم تحاول تفسير ذلك[٣٥٤].

هاجر أبو ماضي من مصر إلى أمريكا عام ١٩١١، ثم ذهب إلى نيويورك عام ١٩١٦ حيث كان بقية أعضاء الرابطة باستثناء نعيمة. ثم جاء نعيمة بعد ذلك بقليل فوقع أبو ماضي تحت تأثيره كما وقع بلا شك تحت تأثير جبران. وديوانه الثاني بعنوان **ديوان إيليا أبو ماضي** الذي صدر عام ١٩١٩ يعكس نتيجة هذه الاتصالات الجديدة. «بعد اتصاله بالثورة على الجمود والتقليد»، كما يقول نعيمة، مر أبو ماضي بتحول

(٣٥١) نعيمة، **سبعون... حكاية عمر، ١٨٨٩ ـ ١٩٥٩**، ج ٢، ص ١٤٦.

(٣٥٢) يبدو أن غيب تجاهل ذلك. انظر Gibb, «Studies in Contemporary Arabic Literature, I: The Nineteenth Century,» p. 760.

فهو يرى أن «المدرسة السورية الأمريكية» حققت انقطاعاً كاملاً عن الماضي، لا عودة عنه. انظر تعليق نعيمة على رأي غيب في مقابلته مع عبد الكريم الأشتر عام ١٩٥٨، في: «وثائق لم تكتب في الأدب المهجري: حديث مع ميخائيل نعيمة،» ص ١٠٨.

(٣٥٣) قد يفسر ذلك سبب عدم محبة نعيمة لشعره إذ يقول: «أنا لا أراه شيئاً». انظر: «وثائق لم تكتب في الأدب المهجري: حديث مع ميخائيل نعيمة،» ص ١١٠.

(٣٥٤) المصدر نفسه، ص ١١٠.

كبير في حساسيته الشعرية[٣٥٥]، وقد حدث ذلك، كما يرى نعيمة، بعد أن بدأ الأخير بالنشر في **الفنون** و**السائح** ولا سيما بعد أن نشر نعيمة قصيدتيه «النهر المتجمد» و«أخي»[٣٥٦]. ليس ثمة من ذِكر لأثر جبران في أبي ماضي في ما كتبه نعيمة. لكن الشيء المهم أن هذا التغير عند أبي ماضي قد حصل إلى حد ما، قبل ظهور ديوانه الثاني عام ١٩١٩. فنحن نلمس بعض دلالات هذه الحساسية الجديدة في قصيدتيه الشهيرتين «فلسفة الحياة» و«لم أجد أحداً»[٣٥٧]. لكن أغلب قصائد هذه المجموعة تقليدي، كقصيدته «١٩١٦»[٣٥٨] عن الحرب، وهي قصيدة تفتقر إلى الوحدة وفيها تفلسف تقليدي وعواطف جاهزة. ومن الطريف أن نلاحظ أن أبا ماضي قد أهدى هذا الديوان إلى تاجر سوري يشبّهه في قصيدة قصيرة بـ «النجوم» و«المطر» (وهي صورة عربية قديمة للرجل الكريم) لأن هذا التاجر قد تبرع بنشر الديوان. وهذا الإهداء، الذي لا بد من أنه قد نظم قبيل الطبع مباشرة، يشير إلى محدودية تحول أبي ماضي إلى الشعر الجديد، وهو ما أخفق نعيمة في ملاحظته[٣٥٩]. لكن أهمية هذا الديوان هي أنه يشير إلى أثر المفهوم الشعري الجديد الذي كان الشعر قد أصبح في حاجة ملحة إليه، في شاعر ذي ثقافة تقليدية خالصة وذي موهبة متميزة جداً في الوقت نفسه. وتكمن عبقرية أبي ماضي الخاصة في قدرته على تمثّل المفاهيم الجديدة وتحويلها مباشرة إلى شعر. من المهم كذلك أن نرى جبران يكتب مقدمة هذا الديوان. وقد يكون جبران، لأسباب بإمكاننا أن نتصورها، قد اختار أن يكتب أغلب هذه المقدمة القصيرة عن الشعر والشاعر عموماً، ثم أضاف في آخرها حوالى ثلاثة أسطر عن أبي ماضي ركز فيها على تلك القصائد ذات الحساسية الحديثة، مهملاً القصائد الكثيرة المكتوبة بالأسلوب التقليدي. ففي هذا الديوان «سلالم بين المنظور وغير المنظور، وحبال تربط مظاهر الحياة بخفاياها وكؤوس مملوءة بتلك الخمرة التي إن لم ترشفها تظل ظمآناً»[٣٦٠]. والواقع أن في بعض القصائد تحولاً عميقاً جداً في شعر شاعر متقعّر كان يحب التظاهر بالمعرفة ويعظ الناس بحكمة ضحلة، ويكتب قصائد

(٣٥٥) نعيمة، **سبعون... حكاية عمر، ١٨٨٩ ـ ١٩٥٩**، ج ٢، ص ١٤٧.

(٣٥٦) المصدر نفسه، ص ١٤٥.

(٣٥٧) إيليا أبو ماضي، **إيليا أبو ماضي، شاعر المهجر الأكبر (شعر ودراسة)**، تحقيق ودراسة زهير ميرزا، ط ٢ منقحة (دمشق: دار اليقظة العربية، ١٩٦٣)، ص ٦٢٤ ـ ٦٢٦ و٣٠٧ ـ ٣١٠. وهذا الكتاب هو دراسة عن الشاعر مع إثبات مجموعة دواوينه الأربعة (أول اثنين منهما نادران جداً) وبعض القصائد الأخرى نشرت بعد **الخمائل**.

(٣٥٨) المصدر نفسه، ص ٥٨٣ ـ ٥٨٦.

(٣٥٩) انظر: نعيمة، المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٤٧ ـ ١٤٨.

(٣٦٠) انظر صورة من هذه المقدمة في: أبو ماضي، المصدر نفسه، ص ٩٤ ـ ٩٥، والاقتباس من ص ٩٥. تلاحظ غلطة أوردها ميرزا في ص ٩٤ الهامش.

مسطحة راكدة لا تنتهي[٣٦١] إلى الشاعر الجديد الذي استبدل العبارة الحكمية القطعية المقتضبة بمقاطع من التأمل العميق وراح يكتب قصائد تنمو عضوياً من فكرة تبدأ بها القصيدة إلى أزمة عاطفية تنتهي بها.

بلغ أبو ماضي أوج إبداعه الشعري في حقبة العشرينيات. فحتى قبل صدور **الجداول** عام ١٩٢٧، وهو ديوانه الثالث وأفضل دواوينه بلا أي شك، كان القراء الشبان في الوطن العربي يحفظون قصيدته الشهيرة «المساء» التي ظهرت عام ١٩٢١ في **مجموعة الرابطة القلمية**. فسلاسة الأسلوب ومسحة الحزن والنبرات الموسيقية الناعمة لا تحمل وجه شبه مع قصائده التقليدية المنشورة سابقاً. والواقع أنه يصعب حتى على الخبير أن يرى الشاعر نفسه في هذه القصيدة وفي قصيدة مثل «سقوط أرضروم» في ديوانه الثاني.

يضم ديوان **الجداول** أفضل شعر أبي ماضي. كان نعيمة هو الذي كتب المقدمة هذه المرة، يرحب فيها بـ «التغيير الكبير» عند أبي ماضي[٣٦٢]. كان التجريب في **الجداول** يشمل الشكل والمحتوى معاً، ويعكس موهبة فائقة قادرة على التطور، مما أخفى إلى حد كبير جدة العهد في تحوّل أبي ماضي، فكأنه فطر عليها. وعندما يتحدث النقاد الحديثون عن خصائص أبي ماضي أو تأثيره، فإنهم في العادة يتحدثون عن الشعر في ديوان **الجداول**. بعد ذلك، عندما ظهر ديوان **الخمائل** عام ١٩٤٠، تبين أن الحساسية الحديثة لدى الشاعر لم تكن من العمق بحيث تلازمه دوام حياته، فقد كان ثمة كثير من القصائد الموغلة في التراثية، الطافحة بالصور الجاهزة والعواطف المألوفة، والتي تتبع أنساقاً تقليدية من الشكل. فكل قصيدة من **الخمائل** تقريباً ذات قافية موحدة، لا شكل لها ولا تجتهد كثيراً نحو وحدة حقيقية أو نمو عضوي. وهو إذ كان في **الجداول** يحاول غالباً تفسير أفكاره بأساليب إيحائية غير مباشرة، ويلجأ إلى الوسائل المواربة كالرجوع إلى حكاية الرمز (الأليغوريا) أو الصور الموحية أو القصة، نجده في أغلب القصائد هنا يلجأ إلى الطريقة الشعرية التقليدية باستخدام البيت الحكمي المباشر المسطح. وخير مثال على ذلك قصيدته «كن بلسماً»[٣٦٣] التي يكشف عنوانها وحده موقفاً تلقينياً. تبدأ

(٣٦١) مثال ذلك قصائد «بنت سوريا» و«سقوط أرضروم» و«بلادي» في: المصدر نفسه، ص ٥٨٧ ـ ٥٩٣، ٥٥٣ ـ ٥٥٨ و٦٨٣ ـ ٦٨٦ على التوالي.

(٣٦٢) انظر: سراج، **شعراء الرابطة القلمية؛ دراسات في شعر المهجر**، ص ٣٢٥. ثمة مقطع صغير فقط من تلك المقدمة في كتاب سراج، ومن الغريب أيضاً أن مقدمة هذا الناقد الشهير تُسقط من الطبعة الرابعة، وكذلك من مجموعة ميرزا الكبيرة. أما نادرة سراج فتقتبس من الطبعة الأولى التي صدرت في نيويورك عام ١٩٢٧.

(٣٦٣) كانت هذه في الأصل قصيدة من قصائد المناسبات ألقيت تكريماً لمرسل بطريركي في بروكلن، نيويورك. انظر: إيليا أبو ماضي، **الخمائل**، طبعة جديدة ([القاهرة]: مكتبة الكمال، [١٩٦٥؟])، وبخاصة ص ٤٩.

القصيدة بإلقاء النصيحة تلو الأخرى للقارئ (أو السامع) ليحب، ثم تنصرف إلى مناقشة أهمية الحب. وهذا تمرين ذهني صرف، يخلو تماماً من العاطفة الحميمة.

بعد وفاة الشاعر، نشر في بيروت ديوانه **تبر وتراب** عام ١٩٦٠. وهنا يظهر للعيان مباشرة ردة أبي ماضي الكبيرة وعودته إلى الموضوعات التقليدية والأوضاع القديمة والبناء اللغوي والمواقف السلفية. ونجد كذلك روح نبي الجمال والحب تحل محلها في بعض القصائد مرارة كبيرة وادعاء وإعلان فج عن الذات كان ملموساً منذ البداية في بواكير شعره وحتى إلى حد ما في **الجداول**، لكنه هنا أصبح أكثر وضوحاً لا يمكن أن تخفيه الوسائل الشعرية المستحدثة. ثم إن قسماً كبيراً من ديوانه **تبر وتراب** يركّز على شعر المناسبات، مما يشكل ردة مؤسفة حقاً.

كان الصراع الفعلي عند أبي ماضي هو بين موقفه الأساس وموقفه المكتسب. لقد كان لديه ما يكفي من الحس الشعري ليتبنى موقفاً جديداً أصبح سائداً فيرتبط به إلى حين، لكن واقعيته الأساسية سرعان ما كانت تثبت نفسها فتجد حلاً لكل صراع عنده. كان لذكائه ومقدرته الشعرية الهائلة دور في إضفاء نبرة أصيلة على تعامله بهذه الأفكار الجديدة، الغريبة عنه أساساً، وبخاصة فكرة الغاب والميل نحو الطبيعة، وقد أخذها عن جبران ونعيمة. وأي مسحة عجيبة من البراءة والرومانسية تبدو على هذا الشاعر إذ يعلن أن الحب يسري خلال الطبيعة، وأن من الممكن بلوغ الغبطة والسعادة بالانسجام معها[٣٦٤]. لكن هذه الرؤية ما كان لها أن تلازمه، وهي لم تلازمه طويلاً بالفعل. فطبيعة أبي ماضي الواقعية سرعان ما أدركها الملل الناجم من الحياة في العالمين: عالم مزدحم بالبشر (يجسد القبح والنفاق والتعالي والعبودية)، وعالم الغاب الصامت الخالي من العمران:

إنما نفسي التي ملّت العمران ... ملّت في الغاب صمت الغاب
فأنا فيه مستقلّ طليق ... وكأني أدّب في سرداب[٣٦٥]

ويصل الشاعر إلى النتيجة الواقعية أن الحياة لا يمكن أن تقدم حلاً حقيقياً للإنسان على الأرض[٣٦٦]:

---

(٣٦٤) انظر قصيدته «تعالي» في: أبو ماضي، **الجداول**. انظر أيضاً: عباس ونجم، **الشعر العربي في المهجر: أمريكا اللاتينية**، ص ٨٠ ـ ٨١، حيث يحللان موضوع الحب في شعره.

(٣٦٥) انظر قصيدة «في القفر» في: إيليا أبو ماضي، **الجداول**، ط ٤ (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٣)، ص ٥١.

(٣٦٦) انظر: عباس ونجم، المصدر نفسه، ص ٨٢ و٨٥ ـ ٨٧.

علّمتني الحياة في القفر أني ـ أينما كنت ـ ساكن في التراب
وسأبقى ما دمت في قفص الصلصال عبد المنى أسير الرغاب
خِلت أني في القفر أصبحت وحدي فإذا الناس كلهم في ثيابي(٣٦٧)

لم تكن ثنائية القلب والعقل، والطبيعة وعالم الإنسان، ولا التناقضات والشكوك، بالخصال الأصيلة في شخصية أبي ماضي المتماسكة ورؤاه وموقفه الأساس من الحياة. فالتناقضات التي تتخلل شعره لا يبدو عليها أنها تناقضات فكر فلسفي أصيل، بل نتيجة طبيعية لتصادم حدث داخل شخصيته ذات الأساس الراسخ في الفكر والمعتقد، وقد هاجمها وكاد يهتك مناعتها أسلوب جديد كل الجدة في التفكير ومواقف جديدة إزاء الحياة. هذه المواقف الجديدة كانت أكثر تمشياً مع أسلوب الحياة الحديثة وأكثر ارتباطاً بثقافة أرفع وبموقف طليعي إزاء الأدب والحياة. وسرعان ما استجاب ذهن أبي ماضي المتوقد الشديد التأثر إلى هذه الدعوة التي بدت له محملة بالتحدي. وهذا هو السر في كون ثنائياته مسطحة(٣٦٨) خاوية، لا تعطينا ميداناً حقيقياً للصراع. ويبدو لنا من المؤكد أنه لا أساس روحياً أو فكرياً حقيقياً يدعم تلك الثنائيات كما نجد عند نعيمة وجبران. إن موقف أبي ماضي الواقعي الأساسي يكشف عن نفسه أحياناً حتى في أحسن قصائده. فوضوح المواقف، كموقفه المحدد تجاه القلب والعقل في قصيدة «بين مدّ وجَزْر»(٣٦٩)، يبيّن براءته من أي صراع حقيقي. لقد كتب عباس ونجم بالتفصيل عن واقعية أبي ماضي(٣٧٠). ولكن يجب أن نعرض هنا لبعض الآراء التي لم يذكراها أو التي يبدو أنهما أساءا فهمها.

قد يكون أول تلك الآراء قولهما بأن القصيدة عند أبي ماضي هي في العادة نتيجة أزمة نفسية(٣٧١)، وإذ يصح ذلك على قصائد مثل «الكمنجة المحطمة» و«لم أجد أحداً»(٣٧٢)، فإنه لا يبدو صحيحاً في أغلب قصائده. وقد يكون منشأ الفكرة عندهما قدرة الشاعر الخاصة على الحفاظ على استمرارية المشاعر في قصائده وعلى إثارة عاطفة

(٣٦٧) أبو ماضي، **الجداول**، ص ٥٢.

(٣٦٨) انظر: عباس ونجم، المصدر نفسه، ص ٥٠ ـ ٥٣، حيث يصفانها بأنها ثنائيات مختنقة.

(٣٦٩) أبو ماضي، **إيليا أبو ماضي، شاعر المهجر الأكبر (شعر ودراسة)**، ص ٦٧٠ ـ ٦٧٣. حول هذا الموقف، انظر: عباس ونجم، المصدر نفسه، ص ٦٠ ـ ٦٢.

(٣٧٠) عباس ونجم، المصدر نفسه، ص ١٣٤ وما بعدها.

(٣٧١) المصدر نفسه، ص ١٣٧.

(٣٧٢) أبو ماضي: **الجداول**، ص ٦٣ ـ ٦٦، و**إيليا أبو ماضي، شاعر المهجر الأكبر (شعر ودراسة)**، ص ٣٠٧ ـ ٣١٠ على التوالي.

قد لا تكون نتيجة تجربة حقيقية، بل قد تكون وسيلة غريزية في تصعيد فكرة تستهويه إلى مستوى الشعر إذ يدعمها بما يلزم الشعر من عاطفة. وأغلب قصائده، حتى في **الجداول** ليست قصائد تجربة بل قصائد أفكار: تتكون الفكرة في ذهن الشاعر، ثم تُكسى بالخيال والعاطفة، وبوسائل أخرى كحكاية الرمز أو حكاية الأمثال أو القصة. فتخرج شعراً. إن واحدة من أشهر قصائده في **الجداول** هي قصيدة «العنقاء»[٣٧٣] التي تدور حول السعادة التي يبحث عنها في كل مكان، يسأل الفجر عنها والنجوم والبحر؛ يذهب إلى قصور الأغنياء فيجدها خالية منها. ثم يلجأ إلى اعتناق الزهد لعله يجدها، ولكن من دون جدوى. وإذ يحسب أن السعادة لا بد من أن تكون إذاً ابنة الأحلام، يلجأ إلى النوم ليكتشف أن الأحلام كذلك يمكن أن تكون قاسية مخيفة. وأخيراً، إذ تتفجر روحه بطوفان من الدموع يجد بعد فوات الأوان أن السعادة كانت دائماً موجودة داخل نفسه وفي الصميم من روحه.

وتغتني القصيدة جمالاً باستعمال الشاعر الصور الملموسة لتغلف أفكاراً تجريدية. وتحتفظ القصيدة بمستوى عاطفي عال ونعومة إيقاعية وتوهج شعري مما يكسبها جاذبية مباشرة. لكن هذه العناصر الضرورية لا تحجب، ولا يمكنها أن تحجب عنا أن القصيدة تقوم أساساً على فكرة فلسفية (وهي أن السعادة تكمن في روح الإنسان)، لا على تجربة حقيقية.

يعتبر بناء القصيدة ووحدتها العضوية[٣٧٤] من أهم إنجازات «العنقاء»، وهو إنجاز لا تجاريه فيه قصائد الديوان الأخرى. فقصيدة «السجينة» مثلاً تنمو كذلك نمواً عضوياً وتحافظ كالأخرى على المستوى العاطفي العالي نفسه، لكن الموضوع جاء في غاية التكلف؛ فالحزن على الزهرة السجينة في الإناء، وهو موضوع القصيدة، غير مقنع، أو هو على الأقل غير موحٍ على الإطلاق. ولا يترك أبو ماضي مجالاً كبيراً للرمزية في هذه القصيدة، إذ يكتبُ بشكل مباشر عن النبتة وعن مصيرها (المفترض):

سيطرحك الإنسان خارج داره ... إذا لم يكن فيك العشيّة طيبُ
فتمسين للأقذار فيك ملاعب ... وفي صفحتيك للنعال ضروبُ
إسارك يا أخت الرياحين مفجع ... وموتك، يا بنت الربيع، رهيبُ[٣٧٥]

ثم يختتم القصيدة بالخاتمة المعهودة وهي أبيات حكمية تحمل عظة الحياة وفلسفتها

(٣٧٣) انظر «الأسطورة والنموذج الأعلى» ضمن الفصل الثامن من هذا الكتاب.

(٣٧٤) حول ذلك انظر: عباس ونجم، المصدر نفسه، ص ١٤٦ ـ ١٥٠.

(٣٧٥) أبو ماضي، **الجداول**، ص ٢٠.

الوضعية المعتادة بأبيات قليلة مركزة تركيزاً شديداً:

ولكنها الدنيا، ولكنه القضا وهذا لعمري مثل تلك غريب
فكم شقيتْ في ذي الحياة فضائل وكم نعمت في ذي الحياة عيوب
وكم شِيَمٍ حسناء عاشت كأنها مساوئ يخشى شرها وذنوبُ[٣٧٦]

إن عدداً من قصائد **الجداول** حكايات رمز بسيطة (أليغوريا) أو حكايات أمثال. فبعض القصائد مثل «الحجر الصغير» جذابة جداً؛ وبعضها مثل «ريح الشمال» ثقيلة متكلفة، لكن أفضل قصائد هذا الديوان هي تلك التي تقترب من تجربة شخصية أو كشف روحي، مثل قصيدتيه الجميلتين «تعالي» و«المساء». وكذلك قصيدته الشهيرة «الطين»، فعلى الرغم مما يبدو عليها من أنها تمثل فكرة (وهي أن الغني والفقير، والقوي والضعيف يواجهون جميعاً المصير نفسه، وهي حقيقة يجب أن تنفي الكبرياء عن أصحاب المال والقوة)، فهي تكشف عن انشغال شخصي لدى الشاعر، وعن يقين صادق ورغبة حقيقية للهزء من الأغنياء والأقوياء في العالم.

لقد كرر الشاعر هذه الفكرة نفسها في قصائد لاحقة[٣٧٧]، لكن هذه القصيدة تبقى فريدة في نبرتها الأصيلة، وبما فيها من عاطفة قوية (كأنها شعور معاناة مكبوتة) ومن خيال تصويري خصب. ويكثر في هذا المجال استقطاب الشاعر للصور الحركية البارعة (الريح الهبوب، الأغصان المرتعشة، المياه المصطفقة، الطيور المغردة، النسائم الجارية، النجوم السابحة، النحل الدائم السعي، النمل الكادح، الفراشات الخفاقة... إلخ.). وتكون قافية «الأدرد» الغريبة العنيدة مما يضيف إلى طرافة القصيدة. وعلى الرغم من الانشغال الشخصي لدى الشاعر فإن موقفه ينطوي أيضاً على انشغال اجتماعي صادق. فمن حيث الموضوع والمقترب، كانت قصيدة «الطين» مناسبة جداً لمزاج حقبة الأربعينيات والخمسينيات، عندما ازداد التوكيد على شعر أكثر التزاماً بالأوضاع الاجتماعية العامة. غير أن جاذبية القصيدة في رأي عباس ونجم، تعود إلى فلسفة الزهد عند المسلمين والمسيحيين، وهي فلسفة استمرت في المجتمع العربي عبر القرون[٣٧٨]. إنه صحيح أن القصيدة بنيت على هذا الموضوع القديم، لكن شعبيتها الواسعة تتزامن كذلك مع الأفكار الاشتراكية التي انتشرت في الوطن العربي في أواسط القرن العشرين.

---

(٣٧٦) المصدر نفسه.

(٣٧٧) انظر مثلاً قصيدتي «الفقير» و«القصر والكوخ» (وهذه الأخيرة من مطولته الشهيرة «الطلاسم»)، في: المصدر نفسه. انظر أيضاً «كلوا واشربوا» في: أبو ماضي، **الخمائل**، و«في قلبك الله» في: إيليا أبو ماضي، **تبر وتراب** (بيروت: دار العلم للملايين، [١٩٦٠]).

(٣٧٨) عباس ونجم، **الشعر العربي في المهجر**: **أمريكا اللاتينية**، ص ١٥١ - ١٥٢.

في قصائد مثل «اليتيم» يكشف أبو ماضي عن موقف تلقيني أساسي لديه، تخفيه ببراعة حكايات الرمز (الأليغوريات) والقصائد القصصية. ففي القصيدة التالية يحاول الشاعر في سذاجة أن يقنع القارئ بأن اليتيم بشر مثله، يحمل مستقبله في قلبه، ثم يختتم القصيدة بنداء مباشر لقرائه كي يساعدوا في تخفيف تعاسة اليتامى الصغار:

حاربوا البؤس في الصغار صغيرا قبل أن يستبد فيهم قويّا
كلهم ذلك الجريح الملقى فلنكن كلنا الفتى «السامريا»[٣٧٩]

ثم إن القصيدة تشكل ردة إلى البناء المسطح في قصائد أبي ماضي المبكرة. أما قصيدة «الفقير» فهي تشكل مثالاً أسوأ على الردة إلى التسطح والتلقين، كما تعكس التفاخر التقليدي القديم:

ان يغضبوا مما أقول فطالما كره الأديبَ جماعةُ الغوغاءِ
أو ينكروا أدبي فلا تتعجبوا فالرُّمْد يؤلمهم طلوع ذُكاء[٣٨٠]

إن افتقار هذه القصيدة إلى الوحدة يدل على عدم الثبات في أسلوب أبي ماضي، وسطحية تحوّله السابق.

كانت قصيدة «الطلاسم» هي التي اكتسبت أكبر شهرة بين قصائده، ربما بسبب خلوّها من التقليدية، على الرغم من أنها ليست أكثر قصائده نجاحاً من وجهة نظر فنية. والحقيقة أنها قصيدة مفككة، تفتقر إلى الوحدة العضوية والمقترب الدرامي، مما يميز أفضل ما في شعر أبي ماضي. نظمت القصيدة بروحية **رباعيات عمر الخيام**، غير أنها أشد بساطة حتى من ترجمات الخيام بالعربية[٣٨١]. فعلى الرغم مما في القصيدة من مزاج تأملي يميل نحو الحزن فإنها تبقى مثالاً سيئاً على التمييع والحشو. والفلسفة التي

(٣٧٩) أبو ماضي، **الجداول**، ص ٨٣.

(٣٨٠) المصدر نفسه، ص ٢١٤.

(٣٨١) كانت ترجمات **رباعيات عمر الخيام** التي ظهرت بالعربية حتى ذلك الحين ثلاثاً وهي: غياث الدين أبو الفتح عمر بن إبراهيم الخيام: **رباعيات عمر الخيام**، ترجمها ونظمها وديع البستاني (مصر: مطبعة المعارف، ١٩١٢)؛ **رباعيات عمر الخيام**، ترجمها نظماً محمد السباعي (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٢٣)، و**رباعيات عمر الخيام**، ترجمة أحمد رامي (القاهرة: مطبعة المعارف، ١٩٢٣ ـ ١٩٢٤). وقد يكون أبو ماضي قد تأثر في واحدة أو أكثر من هذه الترجمات. غير أنه ليس ثمة ما يدعو إلى الاعتقاد بأنه تأثر في ترجمة فيتزجيرالد الشهيرة، كما يزعم لويس عوض، لأنه ليس بين جميع من كتب عن أبي ماضي من يذكر أي علاقة له بالأدب المكتوب بالإنكليزية أو أي قراءات له في تلك اللغة: انظر: لويس عوض، **دراسات في أدبنا الحديث: المسرح، الشعر، القصة** (القاهرة: دار المعرفة، ١٩٦١)، ص ١٦٤.

تحويها القصيدة فلسفة سطحية كأغلب شعر أبي ماضي. وعلى الرغم مما يعكسه الشاعر فيها من موقف علماني لاأدري لا نجد فيها بحثاً حقيقياً عن حقائق كبرى في ما وراء الطبيعة[٣٨٢]، ولا تعبر القصيدة عن قلق فعلي تعانيه روح مضطربة حقاً. وعلى الرغم من شهرة «الطلاسم» لا يبدو أنها قد تركت أثراً فعلياً في الشعر العربي بعدها. قد يكمن السبب في أن القصيدة لا تحمل لهجة القناعة[٣٨٣] والإيمان في ما تقوله، وفي افتقارها إلى لغة عاطفية، إضافة إلى تفاوت غير قليل في مستواها الفني.

من أهم خصائص أبي ماضي قدرته على أن يسبغ على قصصه الدرامية صفة غنائية عالية. فالموضوعية الكامنة في جميع الفنون السردية تكتسب في الغالب نبرة عاطفية توحي بانهماك الشاعر الشخصي في موضوعه[٣٨٤]. فقصيدته الجميلة «يا شذاهن» التي تعبر عن أعمق اهتماماته، وهو اهتمامه بالحب، مثال جيد على هذه الصفات الغنائية والعاطفية:

إن نفساً لم يشرق الحبّ فيها　　هي نفس لم تدر ما معناها

....　　...............................

أنا في الحب قد وصلت إلى نفسي　　وبالحبّ قد عرفت الله[٣٨٥]

هذه بعض الموضوعات التي قامت عليها شهرة أبي ماضي شاعراً. وفي نتاجه الشعري العميم كثير من القصائد المعروفة مما يشبه هذه القصيدة تستهوي القارئ بما تعبر عنه من مثل عليا، إلى جانب معالجة الشاعر الفنية لتلك المثل.

ومما يؤسف له حقاً أن أبا ماضي يعاني تناقضات شديدة في تصويره لتلك المثل. فتوهج الحماس الفتيّ نحو قيم الحياة الأسمى يتضاءل أحياناً حتى نرى الإنسان

---

(٣٨٢) للمزيد من النقد التفصيلي حول هذه القصيدة، انظر: عباس ونجم، **الشعر العربي في المهجر: أمريكا اللاتينية،** ص ١٦٨ ـ ١٧١. لكن أصالة أبي ماضي كانت موضع تحد شديد من الكاتب الأردني روكس بن زائد العزيزي. ففي كتابه **فريسة أبي ماضي،** يتهم العزيزي الشاعر بأنه سرق قصيدة «مشهورة» للشاعر البدوي الأردني علي الرميثي الخريصي من بني عنزة، وقد نظمها يلوم ابن عم له، ويزعم العزيزي أن زاهر أبو ماضي قد حفظ القصيدة، ولا بد من أنه قد تلاها على مسامع ابنه الشاعر ايليا. يروي العزيزي القصيدة البدوية بشكل يبين شبهاً ملحوظاً بينها وبين قصيدة أبي ماضي «الطين». انظر: روكس بن زائد العزيزي، **فريسة أبي ماضي** (عمان: ١٩٥٦)، ص ٤٠ ـ ٦٩.

(٣٨٣) انظر مثلاً رباعياته عن الناسك، إذ برغم تظاهره بعدم معرفة الجواب، يعطي رأيه بإدانة حياة الناسك، في: أبو ماضي، **الجداول،** ص ١٤٨ ـ ١٥٢.

(٣٨٤) انظر مثلاً قصائده «التينة الحمقاء» و«المساء» و«هي» و«الأشباح الثلاثة» في: المصدر نفسه، و«أمنية الآلهة» في: أبو ماضي، **الخمائل.**

(٣٨٥) أبو ماضي، **الجداول،** ص ٢٠٦.

الذي كان يسعى لأن يكون نبي الحياة والإيمان والجمال والحب يظهر هذه الخشونة نحو الشيخوخة. في المقطع التالي يتحدث عن عجائز رآهن في فندق أقام فيه في ولاية فلوريدا:

لمن يضوع العبير؟ لمن تغنّي الطيورُ؟
لمن تُصفّ القناني؟ لمن تُصَبّ الخمور؟
ولا جمال أنيق ولا شباب نضير
بل موميات عليها أطالس وحرير
راحت تقعقع حولي فكاد عقلي يطير[386]

كما أظهر لاإنسانية مشابهة نحو السود، متخذاً شيئاً من «تعصب البيض» في مواقفهم في الولايات المتحدة عندما قال:

كل الذي لاح لي في أرضها[387] حَسَنٌ وأحسن الكل في عيني أهاليها
إلا ذوي السحن السوداء واعجبا أجنّة وذباب في نواحيها؟
اني ليكبت روحي أن ألاحظهم بمقلة أبصرت فيها غوانيها[388]

وأخيراً نرى أن بوسع هذا الشاعر أن يفاخر تماماً كما كان يفعل الشاعر القروسطي:

شكراً لأعدائي فلولا عيشهم لم أدر انهمو من الغوغاء
نهش الأسى لما ضحكتُ قلوبهم عرس المحبة مأتم البغضاء
ذنبي إلى الحسّاد اني فُتّهم وتركتهم يتعثرون ورائي
وخطيئتي الكبرى إليهم أنهم قعدوا ولم أقعد على الغبراء
عفو المروءة والرجولة أنني أخطأت حين حسبتهم نظرائي[389]

لكن هذه الأبيات ليست الأبيات الرائعة التي يذكرها القارئ من شعر أبي

---

(٣٨٦) انظر قصيدة «موميات» في: أبو ماضي، **الخمائل**، ص ٢٧. وتكشف القصيدة عن قسوة لا تصدق نحو النساء المتقدمات في السن وخشونة كبيرة في الطبع.

(٣٨٧) «أرضها» هنا فلوريدا.

(٣٨٨) انظر قصيدة «فلوريدا» في: المصدر نفسه، ص ١١٦.

(٣٨٩) انظر قصيدة «تلك السنون» في: إيليا أبو ماضي، **تبر وتراب**، ط ٢ (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦١)، ص ٤٤، وهي قصيدة كتبت في الذكرى الخامسة والعشرين لصحيفة الشاعر **السمير**.

ماضي، بل أبيات خالدة في ذاكرة الأمة كهذا البيت:

أيهذا الشاكي وما بك داء   كن جميلاً ترَ الوجود جميلا(٣٩٠)

لقد أظهر أبو ماضي تحولاً عميقاً عبر السنين في المثل والمواقف الأساسية نحو الحياة، إلى جانب التغير في موقفه نحو الطبيعة. فإذا كانت الطبيعة في **الجداول** جزءاً من حركة الحياة حول الشاعر ومصدراً عظيماً من مصادر الإلهام التي تمتزج في القلب مع روح الحب والجمال، كما في قصيدته «تعالي»، أو كائناً غامضاً يستهوي روح الشاعر، كما في قصيدة «الأسرار»(٣٩١)، أو قوة توحيد كما في قصيدة «الطين»، فإنها قد تحولت بعد ذلك إلى المفهوم العربي القديم للطبيعة بوصفها شيئاً خارجياً جميلاً. وهذا برهان آخر على سطحية تحول أبي ماضي نحو نظرة جبران ونعيمة إلى الحياة والطبيعة والإنسان، وشعره اللاحق لا يعكس أي محاولة لتفسير الطبيعة تفسيراً صوفياً(٣٩٢).

إن استمرار شعبية أبي ماضي في الوطن العربي يجب أن يكون معياراً جيداً للذوق الأدبي العربي الحديث بعامة عند منتصف القرن العشرين. فعلى الرغم من إخفاقه في تكوين فلسفة قادرة على البقاء من مجموعة الأفكار التي أوردها في شعره، فإن قرّاءه بقُوا كأنهم مسحورون بصفاته الجذابة الأخرى. وقد يمكن قياس النمو الطبيعي في الذوق الأدبي العربي بإلقاء نظرة إجمالية على شعره، فقد يكتشف المرء مثلاً إصرار جمهور القراء العرب على موقف وسط بين المواقف الغربية والمواقف العربية في الشعر، وبين التقليد والتجديد. فشعر أبي ماضي «نقطة التقاء بين المؤثرات الغربية والشرقية»(٣٩٣)، إضافة إلى كونه مزيجاً متعادلاً من التقليد والحداثة. ومع أن أبا ماضي في أفضل شعره استطاع التوصل إلى مقترب جديد والتعبير عن مواقف جديدة، فإنه لم يصدم الحساسية الشعرية العربية قط، ولم يتخط إدراكها الأشياء والأفكار والقالب الشعري. فلا في الموضوع ولا في الموقف أو الشكل تجاوز أبو ماضي حدود المقبول لدى متوسط القراء العرب. والواقع أن شعره انتصار واضح لنظام الشطرين القديم الذي يشمل تنويعات الموشح، لأنه أثبت قدرة تلك الأشكال على امتلاك مرونة داخلية يمكن المجدد البارع أن يستغلها وينوّع فيها. ففي المزاج وفي اللهجة والموقف العام في شعره يقف أبو ماضي «عربياً» في أساسه وأقرب إلى الأسلوب العربي من غيره من

---

(٣٩٠) انظر «فلسفة الحياة» في: أبو ماضي، **إيليا أبو ماضي، شاعر المهجر الأكبر (شعر ودراسة)**، ص ٦٢٦.

(٣٩١) أبو ماضي، **الجداول**، ص ٧١ ـ ٧٢.

(٣٩٢) انظر مثلاً قصائده «فلوريدا» و«الصيف» و«أيلول الشاعر» و«لوس انجيليس» في: أبو ماضي، **تبر وتراب**.

(٣٩٣) عباس ونجم، **الشعر العربي في المهجر: أمريكا اللاتينية**، ص ١٤٥.

كبار المجددين في المهجر الشمالي، وهو أيضاً أقلهم تصويراً للمواقف المسيحية. فهو في العادة لم يكن ميّالاً إلى التناقضات والشكوك، وقد كان الأساس الفلسفي في شعره يتطابق بشكل أو بآخر مع المواقف الفلسفية الأساسية لدى أمته، وهي مواقف إسلامية في جوهرها[٣٩٤]. وهذا ينقلنا إلى صفة مهمة أخرى في شعر أبي ماضي قد تساعدنا أكثر في تفسير شهرته، وهي كثرة الأبيات الحكمية الختامية المركزة، فهذه صفة لا تزال محبوبة لدى العرب، ولم يستطع الهجوم الذي شنه النقاد والشعراء العرب في الخمسينيات على «الحكمة» في الشعر[٣٩٥] أن ينال قط من شهرة أبي ماضي الشعرية لدى جمهرة القراء العرب.

إن الصفة النهائية في حِكَمه الشعرية تتصل كذلك بموقف شعري عربي متميز آخر وهو الخلاصات اليقينية والاستنتاجات القاطعة. لقد سبق القول إن أبا ماضي لم يعرف الشكوك والثنائيات والحيرة التي عرفها جبران ونعيمة، وهما لا شك أكثر اتصالاً بالمواقف الغربية من أبي ماضي. هذه نقطة بالغة الأهمية فإن قليلاً من الشعراء العرب قبل الخمسينيات كانوا قادرين فعلاً على معاناة صراع حقيقي في المواقف الثنائية، أو أنهم كابدوا أية شكوك أو حيرة فعلية. إن لاأدريّة أبي ماضي في «الطلاسم» غير مقنعة لأنه في الأساس إنسان لا يستطيع أن يرحب فعلاً بالغموض والحيرة والشك[٣٩٦]. إن أغلب الشعر العربي، منذ العصور القديمة حتى الخمسينيات، باستثناء أمثلة قليلة تشمل بعض أعمال جبران وأغلب أعمال نعيمة، كان شعراً يصور «الحقائق» تصويراً مباشراً ويعبر عن استنتاجات واثقة وتأكيدات قطعية. وإن شعر أبي ماضي تأكيد شديد لهذا الموقف، مما يفسر شعبيته غير المتضائلة.

---

(٣٩٤) انظر: المصدر نفسه، ص ١٥١ ـ ١٥٢، ١٥٤ و١٧٥، والملائكة، «ملامح عامة في شعر إيليا أبو ماضي،» ص ١٠١.

(٣٩٥) في مقالتها السابقة الذكر عن أبي ماضي نجد نازك الملائكة تهاجم «الحكمة» في الشعر فهي تقول إن الحكمة غريبة عن الشعر لأنها «نتاج» التجربة والشعر يجب أن لا يكون مجموع تراكم التجارب بل رد الفعل لها على المستوى العاطفي (الملائكة، المصدر نفسه، ص ٩٩ ـ ١٠٠). ثمة مسألتان مهمتان هنا، الأولى هي أن شعر أبي ماضي في **الجداول** وهو ما تعجب به نازك، غالباً ما ينتهي بحكمة مركزة، والثانية أن الأساس الفلسفي في القصيدة (الذي يغلب أن يكون شديد الارتباط بتطور التجربة) ليس هو الذي يفسد الخاصية «الشعرية» في القصيدة، بل السبب يكمن في طريقة التعبير نفسها. ففي **الجداول**، عندما التجأ أبو ماضي إلى وسائل مواربة للتعبير عن أفكاره، نجد الخاتمات الحكمية المركزة (في نهاية قصائد مثل «السجينة» و«السماء» و«العير المتنكر» و«ريح الشمال» و«التينة الحمقاء» و«الزمان» و«عيد النهى» و«موت العبقري» وغيرها) وكانت مقبولة لأنها جاءت في الذروة من فكرة نامية تتطور فنياً في القصيدة. إن ما يجب على المرء أن يستنكره فعلاً هو الموقف التلقيني المباشر في قصائده الأقل نجاحاً.

(٣٩٦) انظر مناقشة نازك البارعة حول هذه النقطة، في: الملائكة، المصدر نفسه، ص ١٠١.

ومع أن الموقف الشعري العام في جزء غير قليل من شعر الفترة اللاحقة كان أقل قطعية ومباشرة وأكثر حذلقة وحداثة رؤيا، إلا أن الوطن العربي، من ناحية ثانية، قد تعرض لدفق جديد هائل من المذهبية والمواقف القطعية في الشعر السياسي والوطني، مما أثر في الذوق الفني إلى درجة كبيرة وساعد في استمرار شهرة شعراء مثل أبي ماضي وفي الحفاظ على شعبيتهم.

وثمة سبب آخر وراء شهرة أبي ماضي هو نوع الحكايات الرمزية (أليغوريات) التي اختارها. فخلافاً لشعراء الخمسينيات والستينيات لم يلجأ أبو ماضي إلى الأساطير الفينيقية القديمة لتصوير أفكاره والتدليل عليها، بل اتخذ رموزه من موضوعات مألوفة في الحياة العربية، غالباً من الطبيعة (شجرة التين، الحصاة الصغيرة، الضفادع، الحمار... إلخ.)[٣٩٧]. إن هذا لا يعني أنه كان يلجأ إلى الحكايات الشعبية ليمثّل على أفكاره، بل يعني أنه كان قادراً على أن يخلق من المواضيع اليومية المألوفة عدداً من الرموز يمكن أن تدخل في التراث الشعبي[٣٩٨]. وقد كانت الصور التي يستعيرها من الطبيعة تناسب عادة طبيعة الوطن العربي. فالغاب مثلاً يغلب أن يصبح «القفر» في شعره.

ثم إن شعر أبي ماضي كثيراً ما كان يعكس قوة روحية عند الشاعر وتفاؤلاً وإيجابية يحتاج إليها أشد الحاجة شعب محبط يريد أن يستغل جميع إمكاناته وقواه الروحية. لقد أرهص شعره بالروح التفاؤلية التي امتلأ بها شعر علي محمود طه في ما بعد، الذي جاء جزء كبير منه إيجابياً، يعج بالذكريات السعيدة للحظات الفرح والسعادة والمتعة، مما جعل ذلك الشاعر مشهوراً شهرة كبيرة في الأربعينيات. وقد تمكن الشاعران من اختراق حاجز الأحزان الرومانسية المنيع واستثارة القوة والإيمان بشكل ملحوظ، ومعهما ذلك الشعور العارم بحب الحياة والجمال، وذلك عن طريق أسلوب شعري باهر. وفي حالة أبي ماضي نشأ ذلك عن الولع اللبناني بالتفلسف ورواية الحكايات إلى جانب الشغف بالتلاعب بالكلمات.

إن أفضل شعر أبي ماضي كان ذلك الشعر الذي كتبه تحت تأثير أعضاء الرابطة الآخرين. وعلى الرغم من اتجاهاته الحديثة، كان إيليا أبو ماضي لا يكتب عن تجربة فعلية إلا نادراً. فشعره كما أسلفت شعر أفكار، ولا يمكن أن نستدل من شعره إلا على قليل جداً من حياته[٣٩٩].

(٣٩٧) انظر: أبو ماضي، **الجداول**، ص ٤٦، ٣٧، ٢١ و٢٩ على التوالي.

(٣٩٨) انظر: عباس ونجم، **الشعر العربي في المهجر: أمريكا اللاتينية**، ص ١٥٤.

(٣٩٩) وكان عزوفا عن إعطاء معلومات عن نفسه إلى المهتمين بكتابة سيرته. انظر: الناعوري، **أدب المهجر**، ص ٣٧٦ ـ ٣٧٧.

من بين نقاده كان طه حسين أحد الذين أخفقوا في إدراك إنجازات الشاعر في **الجداول**، فانتقده بقسوة في استخدامه الشكل واللغة[٤٠٠]. ويقع طه حسين في خطإ آخر أيضاً وهو أنه يتحدث عن أبي ماضي كشاعر واحد ضمن مجموعة من شعراء المهجر. فهو يقول إنهم «قوم منحوا طبيعة خصبة، وملكات قوية، وخيالاً بعيد الآماد، وهم مهيأون ليكونوا شعراء مجودين، ولكنهم لم يستكملوا أدوات الشعر، فجهلوا اللغة أو تجاهلوها، ثم اتخذوا هذا الجهل مذهباً»[٤٠١]. ولا يكتفي طه حسين باتهام أبي ماضي بقلة اهتمامه بالموسيقى في الشعر (وهو قول بعيد عن الصحة، لأن شعره مليء بموسيقى ذات إيقاعات متنوعة) بل يتهمه كذلك بالتشاؤم. وعلى الرغم من أن المرء لا يستطيع أن يعذر أبا ماضي لبعض الأخطاء العابرة في اللغة، وهو الشاعر ذو الأساس اللغوي القوي، إلا أنه لا يستطيع قبول إدانة طه حسين المتطرفة لأهم ديوان ظهر في الشعر العربي الحديث حتى ذلك الوقت ـ باستثناء **الشوقيات**، فقد أخفق طه حسين تماماً في إدراك أهمية ذلك الديوان.

لقد سبق ذكر إدانة عزيز أباظة جميعَ شعراء المهجر لأسباب لغوية وبنائية. وقد برهن لويس عوض، أحد أبرز النقاد في مصر، أنه لا يقل قسوة في نقد أبي ماضي. فمن مقالة كتبها بعد موت الشاعر بقليل، لا يستنتج المرء شيئاً عن مزايا الشاعر أكثر من أنه كان «رومانسياً» بين مجموعة من الشعراء الرومانسيين. وقد بنى عوض آراءه على آراء طه حسين التي كان قد نشرها قبل ذلك بثلاثين عاماً، مكرراً فيها آراء طه حسين المتسرعة وأحكامه غير المدروسة عن شعراء المهجر. وهو يشارك طه حسين في هجومه على أبي ماضي وشعراء المهجر لجهلهم باللغة العربية، ويصل بهذا الجهل المزعوم إلى مستوى «الجريمة» ضد اللغة والوزن[٤٠٢]. وهذا موقف مدهش من ناقد مهم كعوض نشأ في إطار الشعر الحديث. فالتجديد في اللغة الشعرية العربية الحديثة قد تم أولاً وقبل كل شيء على أيدي أدباء المهجر، وبخاصة جبران وأبو ماضي.

ز ـ نسيب عريضة (١٨٨٧ ـ ١٩٤٦)

كان نسيب عريضة عضواً في الرابطة، وعلى الرغم من أنه شاعر أقل شأناً من أبي ماضي إلا أنه قام بدور مهم في تطور الشعر العربي الحديث. فقد كان في المقام الأول رومانسياً خالصاً أحدث تغيراً حاسماً في نواح عديدة أساسية في الشعر، من دون الوقوع في الميوعة العاطفية. فإذ كان إيليا أبو ماضي يتراوح بين اللهجة القديمة

(٤٠٠) انظر: حسين، **حديث الأربعاء**، ج ٣، ص ١٩٥ ـ ٢٠١.

(٤٠١) المصدر نفسه، ص ٢٠٠ ـ ٢٠١.

(٤٠٢) انظر: عوض، **دراسات في أدبنا الحديث: المسرح، الشعر، القصة**، ص ١٦١ ـ ١٦٢.

الاستعراضية العالية واللهجة الشخصية الخاصة الأكثر هدوءاً التي ميزت الشعر العربي الحديث، استطاع نسيب عريضة بلوغ تغير ثابت في اللهجة، لأنه كان يمقت الموقف التلقيني. كانت لهجته خفيضة هادئة، لهجة شاعر فُطر على التأمل، يغرق في استقصاءات داخلية ومساورات مع نفسه(٤٠٣). وإذ تميز شعر أبي ماضي بالوضوح والمباشرة، فإن شعر عريضة جاء أقرب إلى المواربة، حيث تغدو المعاني أكثر تعقيداً وتلميحاً وأقل وضوحاً في التعبير. ويلمس المرء بداية استعمال الرموز الخاصة بالشاعر، بحسب الأسلوب الحديث في استعمال الرمز لا بحسب أسلوب الشعر الفرنسي في القرن التاسع عشر، كما في المثال التالي:

الناس من هم؟ جسوم ضاعت بهنّ النفوسْ
إن يرقدوا فنعيم رقادهم في البؤوسْ
واحسرتا أنا منهم ما دام جسمي اللّبوسْ
ناموا ونفسيَ يقظى تهذي بذكر الشموسْ
ترجو انتهاء اعتقالي لكي تقضّ الخيامْ(٤٠٤)

وكما في هذه الأبيات عن أخيه المتوفى:

قد ضمّ قبرك ما يُحدُّ وإن نفسك لا تُحَدُّ
أرجعت عارية الثرى وخلعت ثوباً لا يجدُّ
وكسرت قيدك ظافراً ما أنت بعد اليوم عبد
وسموت نحو مطالع الأنوار حيث الصبح يبدو(٤٠٥)

فرموز الشمس والصباح التي أبدعها هو، يسهل فهمها على القارئ، ولكنها خلاف رموز أبي ماضي، لا تستخدم بأسلوب الأليغوريا أو حكاية الرمز، لأنها تقدَّم من دون أي محاولة لتفسيرها. وقيمتها الفعلية تكمن في ميزاتها الإيحائية التي تتسع لتفسيرات متعددة النواحي.

وحيث تبقى معاني أبي ماضي رائقة الوضوح ومصورة تصويراً حسياً ملموساً، تميل معاني عريضة إلى الغموض أحياناً وإلى التجريد كما في المثال التالي:

يا أخي يا أخي المصاعب شتّى غير أنّا في سيرنا غيرُ واحدْ

(٤٠٣) انظر قصائد مثل «على الطريق» و«مناجاة» و«يا نفس» و«سيان» و«رباعيات» في: عريضة، **الأرواح الحائرة: ديوان**. انظر أيضاً مقالة مندور عنه في: مندور، **في الميزان الجديد**، ص ٧٥ ـ ٨٥، حيث يحلل قصيدته «يا نفس».

(٤٠٤) قصيدة «مناجاة» في: عريضة، المصدر نفسه، ص ٧٧.

(٤٠٥) قصيدة «صرخة من الوادي» في: المصدر نفسه، ص ١١٨.

فلْنسرْ، فلنسرْ وإمَّا هلكنا | قبل إدراكنا المنى والمواعدْ
فكفانا أنا ابتدأنا وأنا | إن عجزنا، فقد بدأنا نشاهدْ[٤٠٦]

إن أبا ماضي لا يترك معانيه أبداً على هذا الشكل الناقص وعلى هذا الاتصال الشديد بالغموض الصوفي الغريب عن نفسيته. والواقع أن عريضة وأبا ماضي، على الرغم من انتمائهما إلى المدرسة نفسها، يشكلان نقيضاً طريفاً في نقاط عديدة. فعلى الرغم من أن عريضة ـ وهذا ما لا يقال عن أبي ماضي ـ كان يخلو نسبياً من المثالب التقليدية، إلا أنه لم يستطع قط بلوغ الوحدة العضوية الجميلة التي نجدها في بعض قصائد أبي ماضي. فقصائد عريضة تتميز من البداية حتى النهاية بالكثافة العاطفية نفسها ولا تنمو من نقطة هدوء في بداية القصيدة إلى أزمة نهائية في الختام. فهي أشبه بموجات المد والجزر ذات القوة المتساوية تقريباً[٤٠٧].

ثم إن أبا ماضي كان شديد البراعة في تبنّي أو اختراع فكرة يبني القصيدة حولها، على الرغم من أن التجارب الفعلية في حياته يصعب تمييزها خلال شعره. أما عريضة، فهو إذ كان يكتب في الغالب، كأبي ماضي، عن مواضيع تجريدية، إلا أنه كان يستقصي روحه الخاصة، ويغوص بعيداً في أعماق تجاربه الشخصية. ولم تكن النتيجة النهائية وصفاً للتجربة الفعلية، بل عرضاً لنتيجة تجارب الحياة عليه وأثرها في حالته الذهنية. لهذا كان عريضة أكثر اهتماماً في شعره بالحقيقة، وبالتعبير عن ردود الفعل البسيطة الصادقة التي تصدر عن روح أصيلة من اهتمامه بترك أي انطباع مهم لدى القارئ. ويأتي عريضة في مقدمة شعراء المهجر الشمالي كشاعر التزم بالتعبير الصادق في الشعر، تماماً كما يأتي فرحات في المقدمة من شعراء المهجر الجنوبي في هذا.

في ميل عريضة لاستخدام الرموز استعمل سنة ١٩٢٥ أسطورة عربية قديمة بنجاح غير قليل، وهي أسطورة «إِرَمَ ذات العماد». إنها قصة المدينة العجيبة المشيدة من الذهب والحجارة الكريمة، التي بناها شداد بن عاد، وغابت في الصحراء لتعاود الظهور مرة كل أربعين سنة، والسعيد من يراها. استعمل عريضة هذه الأسطورة ليرمز إلى تشوق الإنسان العميق للاستنارة الروحية وبحثه عن المستحيل والصعب المنال[٤٠٨].

---

(٤٠٦) قصيدة «يا أخي» في: المصدر نفسه، ص ١١٢.

(٤٠٧) انظر ما يقول عباس ونجم عن هذه النقطة، في: عباس ونجم، **الشعر العربي في المهجر: أمريكا اللاتينية**، ص ٢١٠ ـ ٢١١.

(٤٠٨) انظر مثلاً قصيدته المطولة «على طريق إرم» في: عريضة، المصدر نفسه.

لم تصدر مجموعة عريضة الشعرية الوحيدة، **الأرواح الحائرة**، إلا على أثر وفاته المفاجئة سنة ١٩٤٦. ويجب أن يُذكر عريضة بوصفه شاعر تأمل داخلي ونزوع روحي، يستقصي مطاوي اللاوعي. وفي هذا المجال ابتعد كثيراً عن شعراء مثل شوقي ممن عاشوا على مرأى من الجماهير وكانوا على وعي دائم بمركزهم في الحياة العامة والدور الاجتماعي الذي يؤدونه. في شعر عريضة يتم الفراق مع شعر المنابر، ويجد الصوت الشخصي الخاص لدى الشاعر تعبيراً في غاية الحرية والانطلاق. وعلى الرغم من أن عريضة قد كتب بعض الشعر عن مواضيع وطنية(٤٠٩)، إلا أنه لم يشغل نفسه بأي شكل رئيسي بمشكلات العالم الخارجي. ومع ذلك فإن مواضيعه ذات قيمة دائمة وشاملة، لا يعيقها سوى تقصير موهبته الشعرية عن دعم العمق والغنى في مواضيعه(٤١٠).

(٤٠٩) مثل ذلك قصيدتا «نفس الشجاع» و«إلى فلسطين»، وقبل ذلك قصيدته المشهورة «النهاية». ورغم أن هذه القصيدة جيدة فنياً، فإن شهرتها تنبع أساساً من شكلها الذي كان يعد محاولة أصيلة لتحرير الشكل في القصيدة العربية. حول مناقشة شكل هذه القصيدة، انظر الفصل السابع من هذا الكتاب. ومن الطريف أن القصيدة ظهرت في الديوان مرتبة بأسلوب الشعر الحر الحديث.

(٤١٠) للمزيد عن عريضة، انظر: نادرة جميل سراج، **نسيب عريضة، الشاعر، الكاتب الصحفي: دراسة مقارنة**، مكتبة الدراسات الأدبية؛ ٥٥ (مصر: دار المعارف، [١٩٧٠]).

الفصل الثالث

استمرار التطور الشعري
في الوطن العربي

أولاً: مصـــر

قد يكون من الخصائص المميزة والخاصة جداً في الوقت ذاته أن شعراء المهجر الشمالي لم يصوروا بيئة اجتماعية وسياسية معينة. فهم لم يكونوا منشغلين بالبيئة الأمريكية التي تحيطهم، ولا هم ساهموا عملياً في التطورات التي كانت تدور في المجالات السياسية والاجتماعية والثقافية والنفسية في أوطانهم. ومن هنا جاء رجحان الكفة في شعرهم نحو مواضيعهم الخاصة، مثل الطبيعة، والإنسان في الطبيعة أو في الكون، مجرداً في الغالب من هويته المباشرة في الزمان والمكان. هذه العزلة وضعٌ فريد في تاريخ أيّ شعر، ويجب أن تعامل دائماً على أنها كذلك.

أما في الوطن العربي، فإن قصة الشعر تتخذ سبيلاً مختلفاً، فتسجل جميع مناحي التطور الوطني، وتأخذ مصر زمام القيادة في حقل المفاهيم الشعرية. فالنهضة الأدبية في مصر التي تغذت كثيراً من قبل بالمواهب السورية ـ اللبنانية المبدعة، غدت الآن في أيد مصرية، ومنذ العقد الثاني من القرن العشرين وحتى منتصف القرن أصبح التّوكيد في مصر بالدرجة الأولى على المواهب المصرية، مع إهمال غير عادل لمواهب كثيرة أخرى في بقية الوطن العربي، حيث كان التبادل الأدبي قائماً باستمرار بين الأقطار العربية المختلفة. كان النمو المطرد للنشاط الأدبي الذي بدأ وتطور في القرن التاسع عشر قد بدأ يعطي ثماره في مصر عن طريق المجلات والصحف ودور النشر ومؤسسة الجامعة المصرية أيضاً، يردفه وجود عدد من المتعلمين. ولكن بعد إنجازات شوقي، وما ساندها من أعمال حافظ وغيره من شعراء الكلاسيكية المحدثة في مصر، كان الطامحون من الشعراء الصاعدين في العقد الثاني من هذا القرن (مثل عباس محمود العقاد، وأحمد زكي أبو شادي، وعبد الرحمن شكري، وإبراهيم المازني) غير مؤهلين إطلاقاً لتسلم مركز الريادة الشعرية في الوطن العربي، فهم على الرغم من مواقفهم التقدمية في كتاباتهم النظرية عن الشعر لم يستطيعوا تقديم أعمال مبدعة ذات قيمة

دائمة، أو حتى ذات أثر فعلي مباشر. إن الحجم الهائل للكتابات النقدية التي كُتبت في مصر حتى الآن عن شعراء مصر في العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن قد يضلل القارئ ودارس الشعر العربي، لأنه يؤكد في الغالب مساهمة شعرية لم تكن ذات أثر مهم مباشر على مسيرة الشعر الرئيسية في الوطن العربي. ولذلك فإنه يجب إعادة النظر ومراجعة التقويم في كل ما كتب عن هذا الموضوع. فلم يكن لا العقاد ولا المازني من الشعراء المجيدين بأي معنى من معاني الكلمة. وحتى شكري، أفضل شعراء المجموعة، لم يكن يستهوي الكثيرين في الوطن العربي[1]، ولم يظهر على الشعراء الشبّان في العشرينيات والثلاثينيات ما يدل على تأثرهم به أو بزملائه. غير أن المواهب المصرية في مجال النثر، لا الشعر، هي التي استطاعت تقديم خدمة حقيقية ساعدت في تطوير الشعر العربي في العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين. وقد ظهر ذلك في مجالين اثنين. كان **الأول** في كتابات المنفلوطي النثرية وفي كتابات بعض معاصريه الآخرين مما ساعد في إطلاق نزعة الأدب الرومانسي في الوطن العربي، كما سبق الحديث عنه. وكان المجال **الثاني** الكتابات النقدية حول الفن الشعري بأقلام الشعراء المذكورين أنفسهم، إضافة إلى بعض النقاد الآخرين.

١ ـ رومانسية المنفلوطي

كان للمنفلوطي (١٨٧٢ ـ ١٩٢٤) أثر في أدب عصره أكبر بكثير مما يرى من كتب حول الموضوع. لكن إنتاجه يجب ألا يحكم عليه في ضوء الإنجاز الفني الخالد لأنه لم يبرع كل البراعة في أي من الأجناس الأدبية التي عالجها. فترجماته تخفق إجمالاً كترجمات، لأنها تأويل متحرر لموضوع العمل المترجم وروحيته. أما القصص التي أنشأها فلا يمكن أن تواجه امتحان القصة الجيدة. فهي محاكاة باهتة لما ترجم المنفلوطي من قصص أجنبي. وأما مقالاته عن القضايا الاجتماعية والأخلاقية فتبدو اليوم مما عفّى عليه الدهر وتظل في نظر القارئ الحديث كتابات ساذجة لأزهري عتيق بثقافة محدودة. ومع ذلك فهو أحد القلائل من كتّاب أوائل القرن العشرين الذين حازوا شهرة كبيرة في حياتهم، ولا تزال أعمالهم تجد رواجاً في البلدان العربية[2]. ويبدو

---

(١) يقول شوقي ضيف إن العقاد وشكري والمازني قد أخفقوا جميعاً كشعراء. انظر: شوقي ضيف، **شوقي، شاعر العصر الحديث**، مكتبة الدراسات الأدبية؛ ٣ (مصر: دار المعارف، ١٩٥٠)، ص ١١٨.

(٢) في كتابات مبكرة تعود إلى عام ١٩٢٣، يؤكد سلامة موسى شهرته. انظر: سلامة موسى، «مصطفى لطفي المنفلوطي،» **الهلال**، السنة ١٣٢، الجزء ٢ (تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٢٣)، ص ١٥٦. قارن ما كتبه هاملتون غيب في أواخر العشرينيات، في: H. A. R. Gibb, «Studies in Contemporary Arabic Literature, II: Manfalūṭī and the «New Style».» *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 5, no. 2 (1928-1930), p. 316.

أن من كتب عن الموضوع من النقاد يحسب أن شهرته سببها أسلوبه السلس المنسرح الرائق الحيوي الشديد العاطفية(٣). لكن الأسلوب وحده لا يمكن أن يكون السبب الوحيد في اكتساب المنفلوطي مثل تلك الشهرة السريعة واحتفاظه بها عبر الأجيال اللاحقة.

لقد ظهرت موهبة المنفلوطي الكبيرة أولاً في إدراكه الفطري حاجةَ الأدب العربي، في ذلك الوقت، وإلى الاطلاع على مادة أدبية قادرة على أن ترضي النوازع العاطفية في مجتمع أفاق حديثاً على ما واجهه من عوائق وخيبات، وقادرة أيضاً على أن تقيم اتصالاً مع الغرب، وتحافظ في الوقت نفسه بقوة على أفضل ما في التقاليد القديمة من أساليب وأفكار. وقد تيسر ذلك له لأنه لم يكن يعرف أي لغة غربية. لذا كان عليه أن يقصر افتتانه بالأدب الغربي على نوع من الترجمة غير المباشرة عن طريق وسطاء، مما ساعده على الاحتفاظ بأسلوب عربي صرف(٤). وكان الأدب الغربي الذي اتصل به رومانسياً خالصاً(٥)، فانغمس في «ترجمة» مسرحيات شهيرة مثل: «سيرانو ده

=ويتحدث كذلك أحمد حسن الزيات، معاصر المنفلوطي الأصغر عن المنفلوطي الذي استرعى الانتباه بسرعة عندما بدأت كتاباته بالظهور في **المؤيد**. انظر: أحمد حسن الزيات، «مصطفى لطفي المنفلوطي بمناسبة ذكراه الثالثة عشرة،» **الرسالة** (١٢ تموز/يوليو ١٩٣٧)، ص ١١٢٢. كما يؤكد جمال الدين الرمادي الذي كان يكتب في الخمسينيات استمرار شهرته. انظر: جمال الدين الرمادي، **من أعلام الأدب المعاصر** ([القاهرة]: دار الفكر العربي، [١٩٦٢؟])، ص ٧٣. وكذلك يؤكد ضيف الشيء نفسه في: شوقي ضيف، **الأدب العربي المعاصر في مصر**، مكتبة الدراسات الأدبية؛ ٢٤، ط ٢ (مصر: دار المعارف، ١٩٦١)، ص ٢٣٠.

(٣) يتفق أغلب الكتاب حول قيمة أسلوبه. انظر: موسى، المصدر نفسه، ص ١٥٥؛ Gibb, Ibid., pp. 317-318؛ الرمادي، المصدر نفسه، ص ٧٥ ـ ٧٧، والمصادر الأخرى. لكن مارون عبود تحدث باستخفاف عن أسلوبه. انظر: مارون عبود، **جدد وقدماء**، ط ٢ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٣)، ص ١٠٢ ـ ١٠٣ و٢٥٠ ـ ٢٥٣. وهاجمه المازني بشدة في كتاب صغير الحجم في جزأين كتبه بالاشتراك مع العقاد. انظر: عباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازني، **الديوان، كتاب في النقد والأدب**، ٢ ج (القاهرة: مكتبة السعادة، ١٩٢١)، ج ٢، ص ٣ ـ ٣٢، حيث ينصبّ الهجوم على الميوعة العاطفية والكآبة التي تتخلل أسلوب المنفلوطي. لكن العقاد اعترف بعد ذلك، ولو بشيء من التردد، بإنجازات المنفلوطي في حداثة الأسلوب، إلا أنه قصّر دون الإشادة به لأنه يرى أن ما بلغه المنفلوطي كان نتيجة صدفة مناسبة في الزمن لا بسبب شجاعته وحسن اختياره. انظر: عباس محمود العقاد، **مراجعات في الآداب والفنون**، طبعة جديدة (بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٦٦)، ص ١٥٨.

(٤) كان الوسطاء يترجمون النص بلغة عربية مبسطة ثم يعيد المنفلوطي صياغتها بأسلوب أدبي. انظر: الرمادي، المصدر نفسه، ص ٧٦، وضيف، المصدر نفسه، ص ٢٢٩.

(٥) تأثر المنفلوطي في وقت مبكر بمدرسة السوريين المتمصرين وترجماتهم من الأدب الغربي، فتعرف من خلال فرح انطون ومجلة **الجامعة** إلى أدب روسو وهيغو وغيرهما من الكتاب الرومانسيين. انظر: محمد يوسف نجم، «الفنون الأدبية،» في: الجامعة الأميركية في بيروت، هيئة الدراسات العربية، **الأدب العربي في آثار الدارسين** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦١)، ص ٣١٩ ـ ٣٢٠.

برجراك» لإدمون روستان، و«في سبيل التاج» لفرانسوا كوبيه، وروايات مثل **تحت ظلال الزيزفون** لألفونس كار و**بول وفرجيني** لبرناردان ده سان بيير[٦]. إلى جانب هذه الأعمال الكبيرة ترجم المنفلوطي بعض القصص القصيرة التي جمعها مع بعض ما كتب هو من قصص في كتابه الشهير **العبرات**. وربما كانت هذه «الترجمات» من أهم الأحداث الأدبية التي حدثت في الربع الأول من القرن العشرين. كانت التشوفات الرومانسية في هذه الأعمال وفي جميع كتابات المنفلوطي الإبداعية تتزامن مع التشوفات الرومانسية التي بدأت تبرز في المجتمع خلال الحقبة الثانية من القرن، والتي تزايدت شدتها في الحقبتين اللاحقتين عندما اشتد الإحساس بوطأة الأوضاع الاجتماعية والسياسية[٧]. لقد هيأ المنفلوطي مبكراً الجوّ في الأدب العربي لتقبل النزعة الرومانسية[٨]، وقد ساعد كثيراً في ذلك وضعه الشخصي الذي شاب حياته بالحزن، أي موت اثنين من أبنائه في وقت واحد، ثم اعتلال زوجته المحبوبة وموتها، إضافة إلى حساسيته الطبيعية نحو جميع المضطهدين والمحرومين والأشقياء في الحياة. لكن النقطة المهمة التي يجب توكيدها هنا حول إنجاز المنفلوطي هي أنه أدرك روح العصر، وكان أول أديب مهم في المشرق العربي يعبر عن تلك الروح بشكل صادق وكامل.

كانت روحية العصر مشوبة بالكآبة، تظهر في ميل الجيل الناشئ من المتعلمين نحو الانطواء والأسى، إلى جانب التقيد بالمتطلبات الاجتماعية المحافظة والتوجس من تخطيها. كانت طبيعة العصر الخاصة وقتئذ قد فرضت عليهم تلك الأوضاع النفسية، إذ إن عصرهم كان قد كشف لهم وجود حياة خارج مجتمعهم تختلف جذرياً عن حياتهم، حياة مجتمع أكثر سعادة وغنى وأكثر تقدماً بكثير. فاتضحت للشبان في الوطن العربي أولى ظواهر وجودهم المكبل. كانوا يحسون ذلك بشدة، ويرفضون بشكل متبلبل غامض افتقارهم إلى الحرية العاطفية والفكرية، إذ كانوا لا يزالون في قبضة المحرمات الاجتماعية والسياسية. كان هذا الوضع الذهني مختلفاً تماماً عن

---

(٦) وقد ترجمها إلى روايات بعنوان: **الشاعر، أو سيرانو ده برجراك؛ في سبيل التاج؛ مجدولين، أو تحت ظلال الزيزفون**، و**الفضيلة، أو بول وفرجيني**.

(٧) حول المزاج الرومانسي في المجتمع المصري في بداية القرن، انظر: أنور المعداوي، **علي محمود طه: الشاعر.. والإنسان** (بغداد: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٥)، ص ١٠ ـ ١٢ و٢٣ ـ ٢٩.

(٨) انظر: لويس عوض، **دراسات في أدبنا الحديث: المسرح، الشعر، القصة** (القاهرة: دار المعرفة، ١٩٦١)، ص ١٥٨، حيث يقول عوض إن الزيات والمنفلوطي هما اللذان أسسا للمزاج الرومانسي. انظر أيضاً: المعداوي، المصدر نفسه، ص ٢٦، الذي يذكر كذلك ترجمتين للزيات هما **آلام فرتر** و**رافائيل**. لكن أسلوب الزيات مغرق في الأسلوب القديم إلى درجة لا تسمح بالتدفق الطبيعي للمشاعر الرومانسية، إذ إن جمله المتوازنة المتناظرة تعرقل الدفء التلقائي الذي يتدفق من قلم المنفلوطي. حول انتقاد الأسلوب المتناظر عند الزيات، انظر: محمد مندور، **في الميزان الجديد**، ط ٣ (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، [١٩٦٣؟])، ص ٢٢ ـ ٢٤.

الموقف الواثق عند جيل شوقي، موقف القبول الكامل لأسلوب الحياة الموروث الذي كانوا يعيشونه. هذا القبول الطبيعي لم يسمح بأن تغزو ذلك الجيل التناقضات الاجتماعية، فقد كان تراثهم نظاماً واضحاً متكاملاً، يؤكده ويحافظ عليه مصلحون لا يقبلون من التغييرات إلا ما كان يتماشى مع المبادئ الإسلامية أو العربية الأساسية. أما الجيل الناشئ فقد فَقَدَ تلك الثقة بحياته وذلك الاطمئنان، ولم يكن جيلاً سعيداً لا على الصعيد الجماعي ولا الفردي. أما بالنسبة إلى الجيل الأقدم، فقد كان العدوان على الحرية يعني غزواً خارجياً ذا طبيعة سياسية بالدرجة الأولى؛ ولكنه عند الجيل الناشئ كانت مسألة الحرية أكثر تعقيداً، لأنها كانت تشمل كذلك الوضع المكبل الذي يعانيه الفرد في وجوده الشخصي الخاص.

مع بداية العقد الثاني من القرن أصبح الجيل الناشئ من المتعلمين شديد الوعي بالهوة التي تفصل بين طموحاته الشخصية وتشوفه إلى وجود أكثر حرية على المستوى العاطفي والفكري، وبين الأوضاع الاجتماعية التي كان عليه تحملها، وبهذا الوعي انكفأوا على أنفسهم قانطين[(٩)]. وقد وجدوا في كتابات المنفلوطي النثرية وبعض الكتّاب الآخرين صدىً وتعبيراً لما يدور في أذهانهم[(١٠)] أكثر مما وجدوا في الشعر الذي طالما كان في خدمة النظام الاجتماعي والسياسي القائم[(١١)]. كان الشعر وقتئذ صوت الجماعة لا صوت الفرد؛ وكان سجلاً «للأحداث» ومحركاً للمطامح الوطنية، وتعبيراً خارجياً عن مشاعر وتجارب جماعية، فقد بقي حتى ذلك الوقت شكلاً من أشكال التعبير العام، وغايته الإعلان عن عواطف جماعية جاهزة. يفرق المعداوي بين الدور الذي كان الشعر يقوم به وبين دور النثر في تلك العقود المبكرة: «إن الشعر كان مطالباً في تلك الفترة بأن يكون اللسان الصادق للحالة الاجتماعية والسياسية؛ كان مطالباً بأن يكون ترجمان المشاعر القومية العامة»[(١٢)] لا صوت الذات الداخلية،

(٩) انظر ما يقوله الزيات عن نفسه وعن جيله، كما ورد في: المعداوي، المصدر نفسه، ص ٢٣ - ٢٥.

(١٠) انظر قول غيب «إن روح العصر القلقة المكافحة المتطلعة وجدت تعبيرها الأدبي في أعمال السيد مصطفى لطفي المنفلوطي»، في: Gibb, «Studies in Contemporary Arabic Literature, II: Manfalūṭī and the «New Style».» p. 316.

(١١) للاطلاع على سجل مفصل لانعكاس الأحداث الاجتماعية والسياسية في الشعر العربي الحديث، انظر: أنيس الخوري المقدسي، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث: دراسات تحليلية للعوامل الفعالة في النهضة العربية الحديثة ولظواهرها الأدبية**، ط ٢ (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٠). لكن اهتمام المقدسي في هذا الكتاب ينصب على تصوير الموضوعات وتحليلها، وهو لذلك غير انتقائي.

(١٢) المعداوي، **علي محمود طه: الشاعر.. والإنسان**، ص ٣٦ - ٣٧.

والتجارب والتطلعات الفردية. والسبب وراء هذه الظاهرة، وهو سبب يحاول المعداوي تحليله، قد يكمن في أن الشعر في المشرق العربي، خلال أول عقدين من القرن العشرين، قد نضج في الدرجة الأولى على أيدي الكلاسيكيين المحدثين، وبخاصة شوقي. كان هذا الشعر يكتب بنظام الشطرين والقافية الواحدة، ويتطرق عادة إلى مواضيع ذات أهمية عامة، ويُلقى غالباً من المنابر على جمهور كبير نسبياً يؤمن بأنه النسق الأعلى للشعر في ذلك الوقت. وكان قد رسا على «موتيفات» معينة وعلى ألفاظ وتعابير ومواقف وعواطف سرعان ما أصبحت مادة مألوفة متداولة أثقلت كاهل قسم كبير من الشعر العربي الحديث حتى الوقت الحاضر.

في أول عقدين من القرن العشرين كان نمط القصيدة التي يكتبها شوقي في قمة الكمال الكلاسيكي، وعلى الرغم من تصاعد مزاج الكآبة والتشوفات الرومانسية لدى الجيل الناشئ في الوطن العربي، بقيت القصيدة الكلاسيكية المحدثة متمسكة بموقعها في عناد، ولم تُبدِ الوسائل الشعرية أي مرونة حقيقية على أيدي أصحاب التجارب الشعرية الجديدة في العقد الثاني، ولذا فإنه إزاء عناد الكلاسيكية الراسخ، كان على أي تغير حقيقي في المزاج أو الموقف في الشعر أن يأتي إما عن طريق التجريب التدريجي، أو عن طريق مجال أدبي آخر، كالنثر، كما حدث بالفعل، أو أن يقوم بهذا التغيير شاعر كبير فعلاً يستطيع أن يفرض شخصيته على فن رسخت مقاييسه واستقرت. ولكن ما من شاعر من بين الشعراء الذين اشتهروا في العقد الثاني كان قادراً على القيام بتلك المهمة.

أما النثر العربي فقد كان دائماً وسيلة تجريب منذ بداية القرن التاسع عشر. ولذا فعندما بدأ المنفلوطي الكتابة، لم تصادفه أي مصاعب أو مقاومة فعلية، فنية أو نفسية، من جمهور القراء، وهو أمر كان الشعر قميناً بأن يلقاه. كان نجاح المنفلوطي وشعبيته المباشرة دليلاً لا على قدرته الأسلوبية وحسب، بل على اختياره الفطري الموفق لموضوعه وتعبيره عن المزاج العام. من الغريب أن المنفلوطي، على الرغم من تعلقه الفكري بالقيم العربية الإسلامية، عبّر في كتاباته ذات المسحة الحزينة عن حالة الحيرة والتشوف القَلِق لدى الجيل الناشئ في تلك الفترة. ولم يكن لديه الكثير من الاقتناع الواثق المطمئن الذي كان يهيمن على أدباء إسلاميين مثل شوقي(١٣)، وسرعان ما وقع

---

(١٣) إن الذين كتبوا عن الفكر العربي قد يختلفون للوهلة الأولى حول هذا القول، لأن الموقف القلق المتأمل، الثائر أحياناً، نحو بعض أنماط الحياة قد سبق التعبير عنه حتى قبل جيل شوقي. لكنني لا أشير هنا إلى تطور الفكر العربي بين صفوة المثقفين، بل أشير إلى المزاج العام في العقود موضوع البحث، الذي يتضح في الاستجابة العامة عند الجمهور الأوسع.

في نوع من التشاؤم المغرق في العاطفية[١٤]. إن الفرق بين النظرة الثقافية الأساسية لدى المنفلوطي وبين تصويره الغريزي لروحية الجيل الناشئ لا يمكن تفسيره إلا بأن الفنان فيه كان على خلاف مع الأزهري ذي الثقافة المحدودة، الفنان الذي كان حدسه الفني أعمق من معرفته بالأشياء وفهمه لها. ومن ناحية ثانية فإن قدرته المحدودة، بوصفه فناناً، يجب ألا تفهم على أنها علامة موهبة محدودة بل علامة ثقافة محدودة، وإشارة إلى ضيق المجال الفكري الذي نشأ أصلاً في أرجائه.

وبالإضافة إلى إدخاله الموضوع الرومانسي إلى الأدب العربي، مما مهد الطريق للشعر الرومانسي في الفترة اللاحقة، فقد ساهم المنفلوطي كذلك في مجال النقد الأدبي والشعري. كان قد تأثر في هذا بمشاهير الأدباء السوريين ـ اللبنانيين وحركتهم نحو التجديد، وهي حركة استوحوها من المقاييس النقدية الغربية[١٥]. لكن مساهمة المنفلوطي في مجالي الشعر والنقد لم تكن متميزة، ولا يبدو أنه قد كان ذا أثر مباشر في أبناء جيله في هذين الحقلين.

٢ ـ النشاط الثقافي في مصر في العقدين الثاني والثالث

كان المجال الشعري في مصر وفي أغلب الأقطار العربية في العقد الثاني منقسماً انقساماً حاداً إلى حقلين، وهو انقسام بقي قائماً حتى الوقت الحاضر. فمن جهة كانت هناك الأجيال المتلاحقة من الشعراء والنقاد الطليعيين ذوي الثقافة الغربية الذين كانوا يحاولون اقتباس مقاييس نقدية وشعرية غربية، ومن جهة ثانية، كانت هناك حركة النهضة التي كانت تهدف أولاً إلى بعث التراث الأدبي القديم، فأثارت نزعة معاكسة للأولى تتجه نحو تمجيد النماذج الأدبية القديمة، يدعمها في ذلك تصاعد الفكر القومي. وقد قُدر لهذه النزعة أن تقوم بدور كبير في الحقل الأدبي عبر العقود، معارضة بذلك محاولات التغيير في الأشكال والمواقف الشعرية.

استجاب الشعر منذ بداية عصر الانبعاث «بشكل أقوى وأسرع من الأجناس الأخرى لنداء الماضي»[١٦]، وقد سبق الحديث عن دواعي إقامة علاقات مباشرة مع التراث القديم. رغم هذا، فإن النصف الأول من القرن العشرين شهد تغيرات هائلة

---

(١٤) حول هذا «الميل الطبيعي... نحو الكآبة والميوعة العاطفية»، انظر: Gibb, «Studies in Contemporary Arabic Literature, II: Manfalūṭī and the «New Style»,» p. 318.

(١٥) نجم، «الفنون الأدبية،» ص ٣١٩ ـ ٣٢٠.

(١٦) Pierre Cachia, *Ṭāhā Ḥusayn: His Place in the Egyptian Literary Renaissance* (London: Luzac, 1956), p. 29.

في الشعر العربي وسجل تطورات سريعة في اتجاهاته وحركاته[١٧]، ولذا فإن الصورة العامة يمكن أن تكون محيرة للمراقب العابر، لكن النظرة المتفحصة للمؤثرات التي تعرّض لها الشعر يمكن أن توضح الصورة الشاملة.

إن للفترة بين ١٩١٠ ـ ١٩٣٠ في مصر أهمية خاصة في حكاية تطور الفكر والإبداع المصريين، لأسباب عديدة. ففي تلك الفترة، **أولاً**، بدأت الأساليب والثقافة الغربية تُحكم سيطرتها على عقول المتعلمين. **وثانياً**، بدأ فن كتابة الرواية يعزز نفسه كجنس جديد في الأدب العربي. فإذا كانت محاولات المنفلوطي «ضعيفة» من وجهة نظر فنية، فإن رواية **زينب** لمحمد حسين هيكل (١٨٨٨ ـ ١٩٥٦) التي صدرت عام ١٩١٤ كانت أكثر نجاحاً من الوجهة الفنية، وحددت بداية التفوق المصري في الفن الروائي الذي استمر تفوقه حتى نهاية الستينيات. **ثالثاً**، بدأ الأدب النثري الجديد في مصر يصدر غالباً عن مواهب مصرية بعد فترة كادت أن تكون حكراً على جماعة الأدباء السوريين المتمصرين. **ورابعاً**، بفضل المستوى المتقدم الذي وصلت إليه الحركة الثقافية في مصر خلال العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، برزت جماعة كبيرة رفيعة الثقافة في مصر فسجلت إبداعاً فكرياً في مجالي الكتابة والنقد. وقد وضع ذلك مصر في منزلة راقية بين الأقطار العربية الأخرى، وخلق جواً يموج بالنشاط الأدبي والمغامرة الفكرية[١٨]. وبدأ الوطن العربي بأجمعه يتطلع إلى

---

(١٧) في هذا السياق يقول العقاد كذلك: «إذا عرضنا الشعر العربي من أواخر القرن التاسع عشر إلى أواسط القرن العشرين لم نخطئ أن نرى فيه أثراً جديداً لكل مذهب من المذاهب (الغربية)... وقد تتراءى هذه المذاهب في أغراض الشعر كما تتراءى في أساليب الشعراء». انظر: عباس محمود العقاد، **اللغة الشاعرة: مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية** (القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٧٨)، ص ١٦٥.

(١٨) يقول إسعاف النشاشيبي «ان لم تكن القاهرة حاضرة الأمم العربية السياسية... فإن القاهرة حاضرة الأمم العربية اللغوية». وفي حديثه عن النهضة الأدبية يقول: «جاء محمود (البارودي) وخرج نابغة الشعر العربي «أحمد شوقي» وكان **المقتطف** ثم جاءت هذه الدولة الأدبية العربية المصرية ومن رجالها الكاتب الأكبر، والشاعر الأكبر، والمفكر الأكبر، والأديب الأكبر، والخطيب الأكبر، والناقد الأكبر، والباحث الأكبر، والفقيه الأكبر، والمتفنن الأكبر، والعالم الأكبر، وكل كبير في علمه وفنه... كل ذلك لن يزول، كل ذلك لن يبيد، وفي الدنيا مصر». انظر: إسعاف النشاشيبي، «العربية وشاعرها الأكبر،» (خطاب ألقي في الاحتفال بتكريم شوقي عام ١٩٢٧، ونشر على شكل كراس في القاهرة عام ١٩٢٨)، ص ٣٠ ـ ٣١. وليذكر القارئ الكريم أن هذا الاقتباس هو خاتمة الخطبة التي ألقاها النشاشيبي في حفل تتويج شوقي سنة ١٩٢٧، مما يشفع إلى حد ما باللهجة العاطفية وبتكرار كلمة «الأكبر» إلى هذه الدرجة. وليلحظ القارئ أيضاً أن هذا التكريم العربي الفائق للإنتاج الأدبي المصري في العقود الأولى من القرن العشرين كان أمراً مألوفاً، وهوامش هذا الفصل تحمل دلائل كثيرة على هذا التعلق العربي بالأدب المصري في تلك الفترة، كما إن بعضها يضج بالعتاب لإهمال الكتاب المصريين الأدب العربي خارج مصر (ما عدا بعضاً منهم أمثال أحمد زكي أبو شادي). هذا الوضع سوف يتغير جذرياً بعد منتصف القرن العشرين.

مصر على أنها مركز الأدب العربي و«حامية اللغة العربية»[١٩]. كانت الكتب والدواوين والمقالات العديدة تنشر حول شتى المواضيع، إضافة إلى مجموعات شعرية ونثرية فنية وترجمات وكتب في التحليل الاجتماعي والأدبي. لكن النشاط الأدبي في هذه الفترة «يجب ألا يحكم عليه من وجهة نظر أدب غربي عالي التطور، بل بالقياس إلى خلفيته وجمهوره ومحيطه»[٢٠]. وأخيراً لقيت النزعة إلى تمصير الأدب العربي في مصر تشجيعاً شديداً من كثير من المفكرين المصريين في تلك الفترة، ومنهم طه حسين، وسلامة موسى، ومحمد حسين هيكل، وعباس محمود العقاد، على الرغم من أن الأدباء العرب خارج مصر كانوا يستوعبون باستمرار الأدب الذي يكتبه المصريون باعتباره جزءاً لا يتجزأ من التيار الرئيسي للأدب العربي، فلا يفصلونه لحظة عن الأدب المعاصر الذي كان يكتب في بقية الوطن العربي.

يجب أن نذكر هنا أن مصر «كانت منذ عهد بعيد تؤلف مع بلاد العرب وحدة سياسية ودينية وثقافية... كما كانت الحصن المنيع للثقافة العربية والتراث الإسلامي»[٢١]. ولكن قبل أن تبدأ الدعوة إلى تمصير الأدب، تعرضت مصر إلى أحداث سياسية وثقافية ساعدت في توجيه تاريخها السياسي والثقافي الحديث نحو قنواتها الخاصة، فهيأت الفرصة للبحث عن رؤيا ثقافية مختلفة مستقلة. فحملة نابليون، وتأسيس سلالة محمد علي، واستقلال مصر الجزئي عن الحكم العثماني خلال القرن التاسع عشر، واحتلال الإنكليز مصر عام ١٨٨٢، وانتفاضاتها السياسية المبكرة، كلها أعطت مصر خبرة أقدم وأطول في الحركات السياسية الحديثة. ثم إن بروز مصطفى كامل (١٨٧٤ ـ ١٩٠٨) وحادثة دنشواي عام ١٩٠٦، وتأسيس الأحزاب السياسية عام ١٩٠٧ و١٩٠٨، دعم الحركة القومية المصرية. وقد أدى ذلك جميعاً إلى ثورة ١٩١٩ التي أعطت الدافع الأكبر والأشد لمشاعر القومية المصرية ولفكرة مصر للمصريين. وقد توجهت هذه الفكرة لا ضد الاحتلال الأجنبي وحسب، بل كذلك نحو عزل مصر عن بقية الأقطار العربية على أساس أن المصريين من سلالة الفراعنة[٢٢].

---

(١٩) المصدر نفسه.

(٢٠) H. A. R. Gibb, «Studies in Contemporary Arabic Literature, III: Egyptian Modernists,» *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 5, no. 3 (1928-1930), p. 466.

(٢١) عمر الدقاق، **الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث**، ط ٢ (حلب: مكتبة الشرق، ١٩٦٣)، ص ١٠٦.

(٢٢) انظر: المصدر نفسه، ص ١٠٧ ـ ١٠٨.

كانت إعادة اكتشاف ماضي مصر الفرعوني تؤكد نفسها في الحقل الثقافي أيضاً. فالاكتشافات الأولى في القرن التاسع عشر للآثار الفرعونية القديمة (نجاح شامبليون في حل رموز حجر رشيد عام ١٨٢٢) والاكتشافات اللاحقة لآثار قديمة أخرى وسّعت المنظور التاريخي عند المصريين، وجعلتهم يشددون ارتباطهم بتلك الحضارة القديمة التي كانت أوروبا تتحدث عنها بحماس شديد[٢٣]. وبدأت الموضوعات الفرعونية بالظهور بشكل متزايد في الصحف والمجلات، وكانت استجابة الشعراء والكتّاب المصريين في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين لهذه الروح الجديدة من التعلق بالماضي الفرعوني تكاد تكون استجابة شاملة. كان شوقي في السادسة والعشرين عندما كتب قصيدته الشهيرة «كبار الحوادث في وادي النيل»[٢٤] التي ألقاها في مؤتمر المستشرقين عام ١٨٩٤. وقد عادت الموضوعات الفرعونية إلى الظهور مراراً في شعره وفي شعر حافظ وآخرين[٢٥]. وحتى السوري المتمصر خليل مطران وجد نفسه منساقاً لذكر مصر الفرعونية في شعره[٢٦].

كان إحياء الروابط على نطاق واسع مع هذه الصلات القوية التي تصل المصريين بحضارة قديمة عظيمة يعطي المصريين ثقة وقوة يواجهون بهما ثقافة أوروبية راقية كانت منذ أيام محمد علي موضع احترام كبير[٢٧]. وقد تزايد عدد الطلاب الذاهبين إلى الغرب لمواصلة تعليمهم العالي. وفي بداية العقد الثاني من القرن بدأت مصر تفاخر بعدد من الكتّاب والمفكرين من ذوي الثقافة الأوروبية الذين كانوا يتطلعون إلى الثقافة الغربية القديمة (من إغريقية وهيلينية) والحديثة، بنظرة تبجيل عظيم، ويسعون إلى إقامة روابط معها. إن جهود طه حسين وحدها في هذا المجال مثال كاف على طريقة تفكير بعض المصريين في ذلك الوقت. ولقد توصل طه حسين إلى القول إن المصريين لم يكونوا يوماً من الشرقيين فعلاً، بل كانوا ينتمون إلى أسرة شعوب البحر الأبيض المتوسط. ففي كتابه **مستقبل الثقافة في مصر** حاول أن يعيد إقامة العلاقات الوطيدة

(٢٣) المصدر نفسه، ص ١٠٨ ـ ١٠٩.

(٢٤) أحمد شوقي، **الشوقيات**، تقديم محمد حسين هيكل، ٢ ج (القاهرة: دار الكتب، ١٩٦١)، ج ١.

(٢٥) مثال ذلك عند حافظ، انظر قصيدة «مصر» في: محمد حافظ إبراهيم، **ديوان حافظ إبراهيم**، ضبطه وصححه وشرحه ورتبه أحمد الزين وابراهيم الابياري، ٢ ج في ٢ مج، ط ٢ (القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٣٩)، ج ٢.

(٢٦) انظر «نشيد توت عنخ آمون» في: المصدر نفسه، ج ٣.

(٢٧) يقول كاكيا «كان الدافع إلى مضاهاة الغرب طاغياً، ولم يكن التراجع عن ذلك مسألة واردة في الذهن». انظر: Cachia, *Ṭāhā Ḥusayn: His Place in the Egyptian Literary Renaissance*, p. 42.

التي كانت قائمة عبر التاريخ مع الحضارة الهيلينية[٢٨]، وكان يصر على القول بأن ليس من شيء، حتى ولا الإسلام، يستطيع أن يمنع العقل المصري من إعادة تبني قيم الحضارة الغربية والتقدم بشكل كامل[٢٩]. وثمة كتّاب آخرون مثل سلامة موسى، كانوا أكثر تطرفاً[٣٠].

على المستوى الأدبي، وبخاصة في مجال الشعر، كانت الدعوة إلى تمصير الثقافة متكلفة مصطنعة[٣١]. وكانت تلك الدعوة تختلف عن الدعوة إلى التحديث، لأن في أي دعوة إلى التحديث لا تكون المسألة «تمصير» الأدب بطريقة تجعله مختلفاً عن بقية الأدب العربي، بل بطريقة تجعله قادراً على تصوير الحقائق العاطفية والفكرية في الحياة حوله. والمهم في هذا المجال أن ما كان مصرياً معاصراً في الموضوع الأدبي لم يكن يختلف في جوهره عن التجربة العربية الحديثة. فباستثناء الموضوعات الفرعونية المباشرة التي لم تكن قط تعبيراً تلقائياً بل استجابة مقصودة لدعوة محددة، كانت التجارب الإنسانية نفسها (من صراع ومعاناة وحرمان وحياة معقدة وبحث عن حرية فردية ووطنية) والتجارب الفنية نفسها (سيطرة التقاليد والتراث الثقافي) متماثلة في أرجاء الوطن العربي. كان الصراع هو نفسه مع بعض التنوع في قوته في هذا القطر وذاك.

غير أننا هنا غير معنيين بتفصيلات تاريخ أي حركة ثقافية في قطر عربي أو آخر إلا بقدر ما تكون تلك الحركة دافعاً أو عائقاً لتطور الشعر العربي عبر العصور. فالدعوة إلى تمصير الأدب التي ترددت في العقد الثاني والثالث والرابع من القرن العشرين في مصر حملت في عقابيلها بعض العيوب. فقد ساعدت في تفاقم الانغماس في الذات لدى الأدباء المصريين، وأضعفت من روابطهم مع الأدباء في بقية الوطن العربي[٣٢]. كانت هذه العزلة المفروضة على الذات مؤذية لتطور الشعر العربي

(٢٨) طه حسين، **مستقبل الثقافة في مصر** (القاهرة: مطبعة المعارف ومكتبتها، [١٩٣٨])، ص ٦ وما بعدها.

(٢٩) المصدر نفسه، ص ٢٩. انظر أيضاً الفصل المخصص عن طه حسين، في: Albert Habib Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798-1939* (London; New York: Oxford University Press, 1962).

(٣٠) انظر: سلامة موسى: **في الحياة والأدب** (القاهرة: مطبعة المجلة الجديدة، [د. ت.])، ص ٧٤ ـ ٧٦، **واليوم والغد** (القاهرة: المطبعة المصرية، [١٩٢٧])، ص ٢٥٦.

(٣١) انظر: موسى، **اليوم والغد**، ص ٢٣٦ ـ ٢٣٨، ٢٥٠ ـ ٢٥٢ وغيرها.

(٣٢) حول تبرم كرد علي لأن كتاباته أهملت في مصر، انظر: شفيق جبري، **محمد كرد علي** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٧)، ص ٦٢ وكذلك ص ٦٣ ـ ٦٤. انظر أيضاً قصيدة معروف الرصافي «التعصب الوطني للأدب» في: معروف الرصافي، **ديوان الرصافي**، ٢ ج في ١ مج، ط ٦ (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٥٩)، ص ١٧١، حيث يعبر عن برمه بما يدعوه إهمال مصر المتعصّب للإنتاج الأدبي غير المصري. ويمكن سرد أمثلة أكثر على ذلك، لكن هذين المثالين فيهما الكفاية، أحدهما من مؤلف سوري شهير والآخر من شاعر عراقي كبير.

في مصر، فقد حصر الشعراء المصريون ونقادهم خلال تلك الفترة اهتمامهم بإنتاج الشعر المصري على حساب الشعر في بقية الوطن العربي. وبدا كأنهم يعيشون في قوقعة، يبحثون عن مادتهم وأمثلتهم الأدبية إما في أدبهم وحده أو في مصادر غربية. وبذلك حرموا أنفسهم من فوائد إنجازات شعرية أكثر اتساعاً وتنوعاً في الأقطار العربية الأخرى، ومن فوائد تجارب شعرية معاصرة أخرى كان الكثير منها يتميز بمستوى عالٍ من الإبداع. فلو أنهم وسعوا اطلاعهم على حقول شعرية عربية أخرى، وحاولوا الاحتفاظ بالعلائق المتينة التي تربط بين الشعر العربي في مصر وبين الشعر العربي في أقطار عربية أخرى لما عانى بعض الكتّاب اضطراباً جزئياً في القيم الشعرية الجمالية. ولو أن طه حسين نفسه، مثلاً، قد اتخذ موقفاً أقل انعزالاً، لما بلغ تلك الدرجة من العتوّ عام ١٩٣٤ عندما مجّد شعر العقاد ولقبه بزعيم الشعراء في الوطن العربي أجمع. ففي خطاب أمام حشد كبير من مشاهير المصريين الذين اجتمعوا لتكريم العقاد بسبب نشيد وطني كان قد كتبه (وفي الحكاية جوانب سياسية أكثر تعقيداً)، عبّر طه حسين عن فرحه بأن القلق الذي كان يشعر به نحو الشعر العربي بعد موت شوقي وحافظ لم يكن له أساس. قال: «كنا أيها السادة نشفق على الشعر العربي وكنا نخاف عليه أن يرتحل سلطانه عن مصر، وكنا نتحدث حين مات الشاعران العظيمان شوقي وحافظ... عن علم الشعر العربي المصري أين يكون ومن يرفعه للشعراء والأدباء يستظلون به». ثم تحدث عن انتهاء المدرسة القديمة بموت شوقي وحافظ وبروز المدرسة الجديدة التي «أخذت تؤدي حقها، وتنهض بواجبها، فترضي المصريين والعرب جميعاً، وإذا الشعر الجديد يفرض نفسه على العرب فرضاً [كذا] وإذا الشعور المصري والعواطف المصرية أصبحت لا ترضى أن تُصوَّر كما كان يصورها شوقي وحافظ، إنما تريد وتأبى إلا أن تصور تصويراً جديداً، هذا التصوير الذي حمل الملايين على إكبار العقاد... إذاً لا بأس على الشعر والأدب العربي وعلى مكانة مصر في الشعر العربي. ضعوا لواء الشعر في يد العقاد وقولوا للأدباء والشعراء أسرعوا واستظلوا بهذا اللواء فقد رفعه لكم صاحبه»[٣٣].

وقد استشاط مارون عبود غضباً لذلك، وهو أبرز نقاد لبنان في ذلك الوقت ولعقود عديدة بعد ذلك، فانبرى للهجوم[٣٤]. ولم يكتف مارون عبود بالهزء من

(٣٣) **العقاد، دراسة وتحية بمناسبة بلوغه السبعين،** تأليف طائفة من رواد الفكر الحديث؛ تقديم وإشراف محمد خليفة التونسي (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦١)، ص ٢٣٢.

(٣٤) انظر «إمارة الشعر» في: مارون عبود، **على المحك: نظرات وآراء في الشعر والشعراء،** ط ٢ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٠).

خطاب طه حسين وموقفه، بل استمر في مقالات لاحقة يمزق محاولات العقاد للإبداع الشعري والطرافة. ثمة ثلاث نقاط مهمة في موقف طه حسين، **الأولى** تلهفه على أن يضمن لمصر الزعامة في الشعر، و**الثانية** افتراضه الوهمي أن الوطن العربي كان راضياً عن شعر العقاد، متقبلاً له، و**الثالثة** قبوله هو بشعر العقاد، لا بوصفه شعراً جيداً وحسب، بل بوصفه مؤهلاً لزعامة الشعر العربي! إن هذا الحكم من طه حسين، وهو العالم بالشعر القديم العربي والإغريقي، وإطراءه شعر العقاد المتخشب الجاف الخالي، على كثرته، من أي قدرة على التأثير في القارئ، لا يمكن إلا أن يدهش القارئ الحديث، نظراً لضآلة تقبّل الوطن العربي هذا الشعر.

وأخيراً فإن هذه الفترة يمكن أن تعد الفترة الأولى في العصر الحديث التي جرت فيها بشكل منتظم دراسة النظرية الشعرية بناء على مادة نقدية مستعارة غالباً من الغرب. من هنا فصاعداً سوف تتوطد العلاقة مع المقاييس الغربية، وسوف تستمر النظرية النقدية، كالفن الشعري نفسه، في محاولة بلوغ الحداثة، مارة بسرعة لا تكاد تُلمس أحياناً عبر المدارس المختلفة في كل من الشعر والنظرية الشعرية.

بحلول العقد الثاني كان قد نشأ نوع من الاهتمام بالمعرفة النقدية وتطبيقاتها. ولا شك في أن الوقت كان مناسباً لنوع من الحصاد، لأنه كان قد مر ما يقرب من قرن من الزمن على ظهور بوادر النهضة الأولى، وهي فترة طويلة جرى فيها نشاط ثقافي كبير. لكن كان لا بد من أن تُدرَّب العقول على البحث العلمي والتقويم الموضوعي للأعمال الأدبية، فحتى في القرن التاسع عشر «كانت الحياة الفكرية جميعها لدى الشعب قد وقعت في الاضطراب بسبب التناقض في المبدإ بين النظام الفكري القديم وأساسه القطعي وبين الحرية الفكرية المتوفرة في الأساليب العلمية الغربية التي شهدتها مصر... وقد استمرت هذه الازدواجية في الأسلوب وما نشأ عنها من اضطراب طوال القرن (التاسع عشر) ولم تنته حتى اليوم»[٣٥].

تميزت الفترة التي تعنينا هنا، وهي فترة العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين بالنقل المباشر والتفسير غير المباشر لأفكار الغرب عن الأدب والحياة. أما النقد الجمالي فطالما ارتبط في الماضي بالتقويم التأثري لأبيات مفردة ومقاطع من الشعر، وكان يُعنى غالباً بالمسائل اللغوية[٣٦]. وقد استمرت هذه النزعة جنباً إلى جنب مع أساليب البحث العلمي المستقاة من الغرب.

---

(٣٥) Gibb, «Studies in Contemporary Arabic Literature, II: Manfalūṭī and the «New Style».» p. 312.

(٣٦) حول ذلك، انظر: Cachia, *Ṭāhā Ḥusayn: His Place in the Egyptian Literary Renaissance*, pp. 37 and 177.

٣ ـ طه حسين ومساهمته النقدية

«كانت أول محاولة منظمة لتقويم شامل لشخصية أدبية عربية» قد ظهرت عام ١٩١٤. «تلك كانت أطروحة الدكتوراه التي قدمها طه حسين عن أبي العلاء المعري»[٣٧]. كان ذهن طه حسين الخصب، وحماسه للحضارة الغربية ولتقدم مصر، وانشغاله بالأدب القديم، وأسلوبه السلس الجذاب، من الأمور التي دفعت به إلى المقدمة. ليس هنا مجال للتفصيل في إنجازه الكبير وأثره في جيله وفي الأجيال اللاحقة، ليس فقط في فئات المتعلمين في مصر، بل أيضاً في الوطن العربي جميعه بشكل عام[٣٨]. لقد كان حامي القلعة الأدبية[٣٩] ومليئاً بشعور المسؤولية نحو مواطنيه، يريد أن يعرفهم على الأجناس الجديدة عليهم من الأدب الغربي، قديمه (الإغريقي مثلاً) وحديثه، وأن يقدم لهم كذلك الأساليب الغربية في البحث العلمي. لقد «فتح الطريق أمام الأساليب الغربية في البحث العلمي وأمام مبادىء سانت بوف (Sainte-Beuve) وتين (Taine) وجول لوميتر (Jules Lemaitre)»[٤٠] وقدم بذلك خدمة كبيرة لتطوير النقد الشعري في الأدب العربي الحديث.

كان اهتمام طه حسين الأكبر في النقد، شأنه شأن جميع النقاد المصريين في عصره، ينصبّ على الشعر بوجه عام. لكنه كان أشد اهتماماً بالشعر القديم[٤١]. أما بين المحدثين فقد شغله شاعران من العصر الحديث كان اهتمامه بشعرهما كبيراً، وهما حافظ وشوقي. غير أنه كتب كذلك عن إبراهيم ناجي وإيليا أبو ماضي وعلي محمود طه وفوزي المعلوف وبعض شعراء دونهم منزلة. لكنه كما يقول أحد الثقات عنه «لم يكن في نقده للكتّاب الشبان... بالمراقب المحايد قدر ما كان الرقيب الذي نصّب نفسه أستاذاً عليهم»[٤٢].

كان تطبيق طه حسين للأدوات العلمية الغربية في دراسته للشعراء القدامى

---

(٣٧) المصدر نفسه، ص ٣٧.

(٣٨) انظر: Hourani, *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798-1939*, p. 326.

(٣٩) Cachia, Ibid., p. 179.

(٤٠) المصدر نفسه.

(٤١) انظر: طه حسين: **مع أبي العلاء في سجنه** (القاهرة: ١٩٤٤)؛ **تجديد ذكرى أبي العلاء** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٣٧)؛ **صوت أبي العلاء** (القاهرة: ١٩٤٤)؛ **مع المتنبي**، ٢ ج في ٢ مج (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٦)، وهو كتاب ضخم؛ **في الأدب الجاهلي** (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٢٧)، وهو كتاب شهير أثار الجدل؛ **حديث الأربعاء** (القاهرة: ١٩٣٧)، ج ١ ـ ٢، ومقالاته العديدة ومحاضراته عن الشعراء القدامى. لدراسات عن الشعراء العباسيين مثل أبي تمام والبحتري وابن الرومي وابن المعتز، انظر: طه حسين، **من حديث الشعر والنثر** (القاهرة: ١٩٣٦).

(٤٢) Cachia, *Ṭāhā Ḥusayn: His Place in the Egyptian Literary Renaissance*, p. 180.

إنجازاً حيوياً رائعاً. فهو قد أعان القارئ العربي **أولاً**، في إعادة تقديم صورة متكاملة جديدة ليس فقط عن الشعراء وشخصياتهم، بل أيضاً عن محيطهم وعن كثير من المؤثرات التي عملت عليهم(٤٣). **وثانياً**، كان طه حسين أول كاتب حديث مهم ألقى الشك حول أصالة الشعر القديم التي كانت تعتبر حتى ذلك الحين معصومة عن الشك. إنه صحيح أن تلك الأصالة كانت موضع تساؤل في الماضي عند أمثال ابن قتيبة وابن سلام والأصمعي، لكن ظهور كتاب طه حسين **في الشعر الجاهلي** عام ١٩٢٥، يوم كان التراث القديم لا يزال فوق مطال النقد، أثار ردوداً عنيفة. كانت العوامل النفسية العميقة الكامنة، مع الجهل والتعصب، كافية لأن تجعل من قول طه حسين بوجود الانتحال في الأدب الجاهلي تهديداً للتراث العربي بأجمعه. وكان رد الفعل المباشر احتجاجاً صاخباً ورفضاً قاطعاً بدل أن يكون نقاشاً موضوعياً هادئاً. لكن جهود طه حسين في مناقشة بعض وجوه التراث القديم تظل من أبكر أمثلة الاستقصاء الجادة في العصور الحديثة التي وقفت في وجه التعظيم الأعمى للقديم، وقد ساعدت كثيراً في تخفيف التصلب في الأفكار المسبقة، كما كانت عاملاً كبيراً في إحداث شرخ مبكر بين قوى الحداثة وقوى الرجعية في الميدان الأدبي.

ثالثاً، كان الأسلوب العلمي الجديد الذي تلقنه طه حسين من الغرب مباشرة (وهو أول وأجرأ من نادى به)، قد ترك أثراً عميقاً في عقول معاصريه وفي عقول الأجيال اللاحقة. كان النقد العربي الحديث، كما أسلفنا، ذاتياً وتأثرياً، ولكن منذ أن جاء طه حسين بفكرة «الموضوعية»، وهي كلمة طالما رددها وأكدها، أصبحت الكلمة تحمل مغزى كبيراً، كما أصبحت موضع تداول دائم (وبشكل متكلف أحياناً) كمرادف للنقد الجيد. لكن طه حسين نفسه كان يعتمد كثيراً على العنصر الذاتي في النقد، وبخاصة في تقويمه الجمالي وفي تناوله إنتاج الشاعر. وإذا كان حكمه على الشعراء القدامى لا يخلو من دوافع ذاتية (يشهد على ذلك تعصبه للمعري)(٤٤)، فقد أظهر ذاتية أكبر في الحديث عن معاصريه. غير أنه في مجال البحث العلمي الغربي، كانت مساهمة طه حسين الفعلية تتركز في رفضه التحامل والأحكام السلبية القديمة(٤٥). أما عن توصله إلى الاستنتاجات العلمية الحقيقية فلعلّ ما حمله طه حسين إلى النقد العربي «ليس الموضوعية التي كان يسعى إليها، بل ذاتية كانت ـ على الأقل في هدفها الأساسي ـ تحصر نفسها بالأدب. هذه لا تستطيع أن تكون ضمانة ضد

(٤٣) انظر: المصدر نفسه، ص ١٦٧.

(٤٤) حول ذاتيته، انظر: المصدر نفسه، ص ١٤٢ و١٧٥.

(٤٥) يقول كاكيا «إن إنكار تحيزات الماضي هي كل ما يمكن أن يقال عن فلسفة طه حسين الديكارتية». المصدر نفسه، ص ١٣٧.

التميّز. إلا أن تحاملاتها تبقى أدبية، لادينية أو عرقية أو شخصية»[٤٦].

لكن المهم هنا هو أن نحاول اكتشاف مدى تأثير نقد طه حسين في تطور الشعر العربي الحديث. بوسع المرء أن يقول إن طه حسين كان على أحسنه ناقداً عند تناول إنتاج الموتى من الشعراء. لكن نقده الشعراء المعاصرين كان متحيزاً بفصل الخلافات الشخصية أو التحامل، أو اتّسامه بموقف الأستاذية. ونرى أنه، إجمالاً، لم يجد في ميدان الشعر المعاصر، باستثناء شعر حافظ وشوقي، ما يستحق منه اهتماماً مستمراً. ولا شك في أن ميدان الشعر الحديث قد ضاق أمامه لأنه، كأغلب النقاد والأدباء المصريين في زمنه، نادراً ما كان ينظر خارج مصر بحثاً عن مادة جديدة قد تستدعي التقويم والتحليل[٤٧].

تتراوح آراء طه حسين عن الشعر بين موقف متشدد يصر على أهمية القافية والوزن وضرورتهما، وعلى حسن اختيار الكلمات[٤٨]، وبين الحاجة إلى أن يكون الأدب تصويراً للحياة وأن يتمتع الشاعر والكاتب بالحرية التي تتيح التعبير من غير عوائق الخوف والتحيز الاجتماعي والأدبي أو المفاهيم المتحجّرة[٤٩]. وكان من أوائل الكتّاب الذين أثاروا هذه النقطة الأخيرة التي لا تزال في صميم المناقشات الأدبية في الوقت الحاضر.

على الرغم من اطلاعه على الأدب الفرنسي والأدب الإغريقي القديم، وقع طه حسين في الغلطة العربية التقليدية نفسها إذ قصر معاني الكلمات على مضامينها المباشرة، مما نال من ذوقه الفطري. وكان من ذلك أن مال إلى تفضيل «الدقيق المحدد دون الموحي من الألفاظ»[٥٠]. وعلى الرغم من أن ذلك قد أرسى مثالاً سيئاً في النقد

---

(٤٦) المصدر نفسه، ص ١٤٢. لكن طه حسين نفسه اعترف بالتحيز إلى جانب حافظ ضد شوقي. انظر: طه حسين، **حافظ وشوقي** (القاهرة: مطبعة الاعتماد، ١٩٣٣)، ص ١٧٧ ـ ١٧٨؛ ثم إن خطابه في تكريم العقاد عام ١٩٣٤ ينم عن تهور عجيب، انظر: **العقاد: دراسة وتحية بمناسبة بلوغه السبعين**. وثمة أمثلة عديدة من ذلك خلال مسيرته الأدبية. ويقدم كاكيا (المصدر نفسه، ص ١٧٥) مثالاً عن التحيز السياسي عند طه حسين في نقده لشعر محمود أبو الوفا. انظر فصله: «في النظم، **أنفاس محترقة** لمحمود أبو الوفا،» في: حسين، **حديث الأربعاء**، ج ٣.

(٤٧) لكنه كتب عن **الجداول** لإيليا أبو ماضي وعن **بساط الريح** لفوزي المعلوف حاملاً على الأول ومبالغاً في مدح الثاني في: حسين، **حديث الأربعاء**، ج ٣.

(٤٨) انظر: طه حسين، **في الأدب الجاهلي**، ط ٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٢)، ص ٣٠٩ ـ ٣١٣.

(٤٩) انظر: طه حسين، **خصام ونقد**، ط ٢ (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٠)، ص ٨ ـ ١١.

(٥٠) انظر: Cachia, *Ṭāhā Ḥusayn: His Place in the Egyptian Literary Renaissance*, pp. 178-179. والاقتباس من ص ١٧٩. والأمثلة على حرفية تفكيره عديدة؛ انظر مثلاً تعليقه على عنوان ديوان محمود أبو الوفا **أنفاس محترقة** فيحمل الكلمات على معناها الحرفي قائلاً: «فانكر العنوان ولا أسيغه، ولا أفهم ما يراد به، فأنفاس الناس كلها محترقة، وأنفاس الحيوان كذلك، فلو قد سمى الناظم ديوانه (الأنفاس) لا غير...». انظر: حسين، **حديث الأربعاء**، ج ٣، ص ٢١٢. وحول وصف أكثر تفصيلاً وبخاصة تعليقه على الشاعر ناجي، انظر: Cachia, Ibid., pp. 178-179.

العربي الحديث، بتوكيده إحدى المثالب النقدية التقليدية، إلا أنه لم يشكل قضية كبرى في نقده شعر العشرينيات والثلاثينيات، لأن المقالات التي كتبها حوله تظهر أحكاماً سليمة في الغالب. فآراؤه الرئيسية عن علي محمود طه وابراهيم ناجي، مثلاً، تبدو عند النظر فيها اليوم غير بعيدة عن الصواب. فهو يرى أن علي محمود طه يفوق ناجي الذي يعده شاعراً ذا موهبة جيدة لكنها لا تزيد عن المتوسط[٥١].

يظل طه حسين، من بين الجيل الأول من النقاد في مصر ممن تعلّم في الغرب، أكثرهم تحرراً وحداثة في أفكاره عن الشعر. فموقفه إزاء حركة الشعر الحر الذي ازدهر في الخمسينيات لم يكن بالموقف الثبوتي المتحجر الصادر عن ناقد مرموق يظن أنه يعرف أسرار اللعبة جميعها، بل موقف ناقد متحرر الفكر يدرك أن أبعاد الفن لا يمكن تحديدها بشكل نهائي قاطع. فهو لم يكن يشعر بالارتياح للعهد الجديد الذي أشرق على الشعر العربي، لكنه كان يعرف أن عليه ألا يرفضه. فمن موقفه العام بوسع المرء أن يلمس أنه كان يدرك أن الشعر الجديد في أمثلته الأفضل، ربما كان نتيجة ناجحة لتجربة طويلة الأمد، ولذا فهو لم يتقدم لإعطاء حكم نهائي، بل عبّر عن رأيه بعبارات غامضة وعامة، فشجع التجديد من دون أن يحاول تقويماً مباشراً أو نقداً للشعر الجديد[٥٢]، في حين نجد معاصره الذي لا يقل شهرة عنه، أي العقاد، لا يتردد في إدانة ذلك الشعر بأسلوب عنيف[٥٣].

٤ ـ جماعة الديوان

لقد كُتب الكثير في نظرية نقد الشعر في مصر في العقدين الثاني والثالث من هذا القرن، ولكن لا يسع المرء إلا الشعور بالأسف لأن الميدان الشعري في مصر خلال ذلك الوقت كان يفتقر افتقاراً كبيراً إلى مواهب طليعية حقاً يمكنها أن تترجم كل ذلك الفيض من النظريات النقدية والاحتجاج إلى شعر طليعي عالي المستوى. كانت النظرية مستقاة من مصادر غربية مباشرة، إنكليزية في الغالب، وكان الاحتجاج موجهاً في جلّه ضد المدرسة الكلاسيكية المحدثة، وبخاصة ضد شوقي، وإلى درجة أقل، ضد حافظ. وكان أهم دعاة هذه الحركة النقدية في الشعر ثلاثة أصدقاء شعروا بحاجة

---

(٥١) حسين، **حديث الأربعاء**، ج ٣، ص ١٧٠ ـ ١٧١.

(٥٢) سبق له أن شجع علي محمود طه في محاولاته للتجديد قائلاً: «وبعض الناس يعيب شاعرنا «بتغريب» الشعر. أما أنا فأحمد له هذا النوع وأراه تشريفاً للشعر العربي ورياضة للذوق الشرقي واللغة العربية». المصدر نفسه، ج ٣، ص ١٦٥. انظر أيضاً: طه حسين، «التجديد في الشعر،» في: طه حسين، **من أدبنا المعاصر**، ط ٢ (بيروت: دار الآداب، ١٩٦٦)، ص ٣٠ ـ ٣٦.

(٥٣) حول تقويم طه حسين ناقداً، انظر: Francesco Gabrielli, «Ṭāhā Ḥusain Critico,» in: *Ṭāhā Ḥusain* (Napoli: Instituto Universitario Orientale, 1964).

الشعر العربي الشديدة إلى تغير جذري. كان هؤلاء عبد الرحمن شكري (١٨٨٦ ـ ١٩٥٨) وإبراهيم عبد القادر المازني (١٨٩٠ ـ ١٩٤٩) وعباس محمود العقاد (١٨٨٩ ـ ١٩٦٤). التقى شكري والمازني في دار المعلمين الخديوية حيث تخرجا عام ١٩٠٩. فامتهن المازني التدريس وذهب شكري إلى جامعة شيفيلد لدراسة الأدب الإنكليزي. وقد عاد شكري عام ١٩١٢ ليجتمع هو والمازني مع العقاد. وبدأ الثلاثة الكتابة في وقت واحد في مجلة **البيان** وكذلك في صحيفة **الجريدة**. و«منذ ذلك الحين أخذت تتجلى في الأفق ملامح المذهب الجديد في الشعر والنقد»[٥٤].

في البدء عُرف هؤلاء الثلاثة باسم «المدرسة الإنكليزية» لكن الاسم الذي يُعرفون به اليوم هو «جماعة الديوان»[٥٥]. كانت هذه الجماعة على اطلاع واسع على الأدب الإنكليزي وعلى معرفة ببعض الآداب الأوروبية الأخرى، «ولعلها استفادت من النقد الإنكليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى»[٥٦]. ويقول العقاد إن هذه المدرسة كانت شديدة التأثر بأفكار «هازلت» عن نظرية الشعر[٥٧]. لقد وضع هؤلاء الكتّاب الثلاثة الحجر الأساسي للنقد الشعري الحديث في مصر، وهم، إلى جانب نعيمة، يمكن وصفهم بأنهم أول كتّاب كبار كتبوا عن النظرية الشعرية الحديثة في اللغة العربية من دون أن يكون في قولنا هذا أي إنكار للإنجاز السديد القيم في النقد الأدبي، على قلّته، الذي قدمه مطران في العقد السابق.

كان شكري ينشر كتاباته عن المفهوم الشعري في **البيان** و**الجريدة** و**المقتطف** ثم في **أبولو**. وقد كتب كذلك مقدمة لأغلب دواوينه يناقش فيها الشعر والمقاييس الشعرية. كان نشاط شكري في النقد والشعر في أوجه في العقد الثاني من القرن العشرين، فقد نشر سبعة دواوين بين عامي ١٩٠٩ و١٩١٨. أما في العقد الثالث فقد عانى نكسة، ربما نتيجة لهجوم المازني المرير عليه في **الديوان**، وهو هجوم كان بدوره نتيجة لمهاجمة شكري للمازني واتهامه بالسرقة الأدبية في مقدمة كتبها شكري لديوانه الخامس. في هذا

---

(٥٤) نجم، «الفنون الأدبية،» ص ٣٢١.

(٥٥) هذه التسمية لا تبدو مناسبة لأنها أطلقت على الثلاثة بسبب **الديوان، كتاب في النقد والأدب** وهو كتاب في النقد اشترك في تأليفه كل من العقاد والمازني عام ١٩٢١. والواقع أن شكري كان موضع النقد الشديد فيه. لكن هذه التسمية ستستعمل في هذا الكتاب لأنها هي التسمية السائدة. فإن كلا من مندور في كتاباته النقدية وعبد العزيز الدسوقي في كتابه **جماعة أبولو** ومحمد زغلول سلام في كتابه **النقد العربي الحديث: أصوله، قضاياه، مناهجه** (١٩٦٤) يدعونهم بهذا الاسم.

(٥٦) عباس محمود العقاد، **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي** (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٣٧)، ص ١٩٢.

(٥٧) المصدر نفسه.

الانتقام من شكري، لم يكتف المازني بقلب المديح الغزير الذي صبه على شكري في كتاب سابق له بعنوان: **شعر حافظ**[٥٨] (١٩١٥)، بل إنه ذهب إلى حد اتهام شكري بالجنون وتسميته بـ «صنم الألاعيب». وهكذا نرى أنه بعد تلك البداية الشعرية الغزيرة، أصيبت طاقة شكري الشعرية بالوهن خلال ما بقي له من عمر طويل.

كان المازني من طينة أخرى. كان شعره وكذلك أعماله النثرية المبكرة تعكس مزاجاً حاداً مضطرباً. ولكن هذا الوضع تطور بالتدريج ليفسح في المجال للكتابات الهازلة الساخرة التي جعلت المازني بحق مشهوراً بين القراء العرب لأجيال عديدة. نُشر **ديوان المازني** في جزأين: فظهر الجزء الأول عام ١٩١٣ بمقدمة للعقاد، ثم ظهر الجزء الثاني عام ١٩١٧. وقد صدر له كتابان في النقد عام ١٩١٥، كان الأول بعنوان **الشعر، غاياته ووسائطه** تحدث فيه عن أساليب الشعر وأهدافه، وكان الثاني كتابه **شعر حافظ** في النقد التطبيقي. وفي عام ١٩٢١ نشر بالاشتراك مع العقاد أشهر أعماله النقدية، وهو كتاب **الديوان** السابق الذكر، وقد ظهر في مجلدين. ثم ظهرت بعد ذلك مجموعتان من المقالات النقدية، الأولى عام ١٩٢٤ بعنوان **حصاد الهشيم** والثانية عام ١٩٢٧ بعنوان **قبض الريح**.

كان العقاد أقوى شخصية أدبية بين الثلاثة، وأشدهم تنوعاً في الموهبة، وقد دام اهتمامه بالشعر طوال حياته. فبين عامي ١٩١٦ و١٩٥٨ نشر العقاد عشر مجموعات شعرية[٥٩] حاول في بعضها القيام بتجارب في الشعر ليبرهن على نظرياته. وقد بدأت كتاباته عن الشعر قبل ذلك. وقيل إنه كتب عن وحدة القصيدة منذ عام ١٩٠٨[٦٠]. في عام ١٩١٢ أصدر **خلاصة اليومية**، وقد جمع فيها مقالاته عن الأدب والحياة. وفي عام ١٩١٣ ظهر ديوان شكري الثاني وديوان المازني الأول مصدّرين بمقدمتين للعقاد،

---

(٥٨) انظر: «شكري وحافظ،» في: إبراهيم عبد القادر المازني، **شعر حافظ** (القاهرة: مطبعة البوسفور، ١٩١٥)، ص ٨ ـ ١٧، حيث يقارن بين الاثنين مادحاً شكري وحاملاً على حافظ. قارن مديحه لشكري هنا مع فصليه «صنم الألاعيب» في: عباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازني، **الديوان، كتاب في النقد والأدب**، ط ٣ (القاهرة: [د.ت.])، ج ١، ص ٥٧ وما بعدها وج ٢، ص ١٧٧ وما بعدها.

(٥٩) صدرت دواوينه كالتالي: عباس محمود العقاد: **يقظة الصباح** (القاهرة: ١٩١٦)؛ **وهج الظهيرة** (القاهرة: ١٩١٧)؛ **أشباح الأصيل** (القاهرة: ١٩٢١)، **وأشجان الليل** (القاهرة: ١٩٢٨).

وصدر لعباس محمود العقاد أيضاً: **ديوان العقاد** (القاهرة: مطبعة المقتطف والمقطم، ١٩٢٨)، ويضم الدواوين الأربعة السالفة؛ **هدية الكروان** (القاهرة: مطبعة الهلال، ١٩٣٣)؛ **وحي الأربعين، قصائد ومقطوعات**، ٢ ج في ٢ مج (القاهرة: مطبعة مصر، ١٩٣٣)؛ **عابر سبيل** (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٣٧)؛ **أعاصير مغرب** (القاهرة: مطبعة الاستقامة، ١٩٤٢)؛ **بعد الأعاصير** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٠)، **وديوان من الدواوين: مقتبس من : يقظة الصباح. وهج الظهيرة. أشباح الأصيل. أشجان الليل** (القاهرة: مطبعة الاستقامة، [؟-١٩]).

(٦٠) نجم، «الفنون الأدبية،» ص ٣٢١.

الأولى بعنوان «الشعر ومزاياه» والثانية بعنوان «خواطر عن الطبع والتقليد». في هاتين المقدمتين عرض العقاد نظرياته الشعرية الجديدة التي راح يتوسع فيها مع السنين. ثم توالت مقالاته الأخرى عن الشعر والنظرية الشعرية إما بشكل مقدمات لدواوينه أو بشكل مقالات منفصلة. وبعد كتاب **الديوان** السابق الذكر توالت عدة مجموعات من المقالات تشمل مقالات له عن الشعر. من هذه المجموعات النقدية كتاب **الفصول** عام ١٩٢٢؛ و**مطالعات في الكتب والحياة** عام ١٩٢٤؛ و**مراجعات في الأدب والفنون** عام ١٩٢٥؛ و**ساعات بين الكتب** عام ١٩٢٧. وقد سبق الحديث عن كتابه المهم الذي يؤرخ للشعر الحديث في مصر، **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي** عام ١٩٣٧. بعد ذلك، في عام ١٩٥٥، نشر مجموعة أخرى من المقالات عن الشعر والأدب ظهرت تحت عنوان **شتات مجتمعات في اللغة والأدب**، وفي عام ١٩٦٠ نشر **اللغة الشاعرة**. إلى جانب ذلك، فإن العقاد، تمشياً مع اتجاه جيله، كتب عن بعض الشعراء القدامى، فقد ظهر كتابه عن ابن الرومي عام ١٩٣١، وكتابه عن عمر بن أبي ربيعة عام ١٩٤٣، وكتاب ثالث عن جميل بثينة عام ١٩٤٤. وقد شملت مجموعاته النقدية العديدة كتابات عن شعراء قدامى آخرين.

كانت الثورة في النقد الشعري التي قام بها هؤلاء الشعراء ـ النقاد الثلاثة ـ تتميز بصفتين رئيستين: **الأولى**، أنها ثورة جاءت في وقتها. فقد كانت المدرسة الكلاسيكية المحدثة ترسّخ مفهوماً في الشعر لو تُرك بلا معارضة لضرب جذوره بعيداً بحيث يغدو الوصول إلى الحداثة مطلباً في غاية الصعوبة. وكانت موهبة شوقي الفذة تساند ذلك المفهوم حتى بلغ هيمنة كبيرة على عقول العرب وقلوبهم. كانت المشكلة تتركز في كيفية إدخال الوسائل القادرة على تحطيم حصون الكلاسيكية المحدثة لكي تقيم أساساً لجيل مختلف من الشعراء يبني عليها صرحاً شعرياً جديداً. فعن طريق السخرية والجدل المرير الذي لا يلين والحماس للشعر الذي بلغ حد التقديس، استطاع هذا الثالوث أن يسترعي انتباه معاصريه إلى القضايا الحيوية الراهنة.

ثانياً، كانت ثورة هؤلاء النقاد الثلاثة مفاجئة بشكل مذهل. فقد كان التنظير الهادئ عن الشعر الذي قدمه مطران لا يقاس بشيء إلى جانب ذلك التحرر العنيف الكامل من الآراء المتحجرة العتيقة التي كانت تسيطر على الشعر، كما عبرت عنه كتاباتهم النقدية. كان شعر الكلاسيكية المحدثة في نظرهم يفتقر إلى جميع مقومات الشعر الجيد، وكانت أعمال شوقي وحافظ، وهما من أكبر ممثلي الكلاسيكية المحدثة في مصر (وفي حالة شوقي في الوطن العربي أجمع) موضع هجومهم الأشد. ولكن، على الرغم من حديثهم الواثق عن الشعر «المثالي»، فإنهم لم يستطيعوا في ما كتبوا من شعر تجنب بعض من أسوإ عيوب الشعر التقليدي التي انتقدوها (كالتعبير الجازم، وحشد الأفكار والآراء في تقسيمات هندسية، والتقديم المفاجئ للحكمة في حدود

بيت الشطرين الواحد. . . إلخ.)[٦١]. وقد يكون لذلك سببان: **الأول** محدودية الموهبة الشعرية لديهم، و**الثاني** سطوة التراث الشعري الذي كان يمنعهم من تطبيق الآراء النقدية التي قرأوها ونادوا بها على ما يكتبونه من شعر. إن القوى الفاعلة في داخل الفن نفسه لا تتوافق دائماً مع نمو المعرفة النظرية حول ذلك الفن. ففي الفن الحي ثمة دائماً عملية تطور وتفكك تدعو إلى التغيير والبحث الدائم عن قوى التجديد والإصلاح. وعندما يصل الوضع الشعري المعين إلى درجة الإشباع والتكرار ويتغير الموقف نحوه إلى موقف الرفض له، تنشأ الحاجة إلى وسائل ومواقف جديدة. ثمة أمران، قد لا يعتمد الواحد على الآخر بالضرورة، يمكن أن يستعجلا عملية النمو: **الأول** ظهور عبقري في الميدان، و**الثاني** الاطلاع على وسائل وطرق فنية جديدة. لكن العملية لا يمكن التعجيل بها من قبل أن يصبح الفن نفسه مستعداً لاستيعاب المفاهيم الجديدة بشكل طبيعي.

إن هذه النظرية لا تتجاهل ولا تستصغر علاقة الشعر بالتغير الاجتماعي والسياسي. وهنا معنى عبارة «الفن الحي» وأهميتها. لأن الفن يكون حياً عندما يزدهر داخل مجتمع حي، مجتمع يخضع للتغير والتطور، منفتح على الأفكار والمؤثرات الجديدة. لكن العلاقة والتفاعل بين التغير الاجتماعي والتطور الشعري ليسا العامل الوحيد في التغير الفني، لأنّ المقاييس الجمالية، وبخاصة تلك التي ترسّخت في المفهوم الجمالي لدى شعب من الشعوب، شديدة البطء في تقبّل التغيير، كما مر بنا. إن الباحثين في الشعر العربي الحديث يميلون في الغالب إلى الربط الكامل بين التغير الشعري وبين الأحداث السياسية والاجتماعية من دون أن ينتبهوا إلى أن عملية الإبداع واستخدام الوسائل الفنية لا تخضع مباشرة للتغيرات الاجتماعية في محيط الشاعر، بل إنها غالباً شديدة البطء في تكيفها مع التغيرات. ولذا فإن تقسيم تاريخ الشعر في مصر إلى فترات دقيقة التحديد، كما فعل عدد من النقاد، وتعيين نقاط تحول فني مهم بعد كل من ١٨٨٢ وهي سنة ثورة عرابي، والثورة المصرية سنة ١٩١٩ ثم ثورة ١٩٥٢، إنما هو عبث في عبث، وتعليب تعسفي للنمو الفني. فالثورات توقظ الدوافع العاطفية لدى الشعب، لكن النشاط المباشر الذي يظهر في مجال الفن كنتيجة للفورة السياسية يجب ألا يُربط مباشرة بالنمو الفني الحقيقي. فعلى الرغم من أن تلك الفورة قد تساعد أحياناً في إحداث تغيرات معينة في الشعر، فإن هذه التغيرات قد تكون محصورة في زيادة كمية الإنتاج الفني من ناحية، وفي إدخال مواضيع جديدة على الشعر من ناحية أخرى. والواقع أن الانتفاضات السياسية في الشعر العربي الحديث قد ساعدت أحياناً على خفض مستواه، وفي تحول الموضوع

---

(٦١) انظر أيضاً: محمود أمين العالم، «الشعر المصري الحديث،» **الآداب** (بيروت)، السنة ٣، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٥٥)، ص ١٦.

السياسي في الغالب إلى جواز مرور يدخل بأصحاب المواهب الضعيفة إلى حقل الشعر، ما يؤدي إلى هبوط في مستوى التقويم الجمالي العام.

يتميز شعر جماعة الديوان الثلاثة بالعنصر الذاتي. فهو شعر يعبر عن مشاعرهم الشخصية وأفكارهم وعن محاولة أصيلة لتجنب انغماس شاعر الكلاسيكية المحدثة في «الحدث العام» وفي أطر الحياة الخارجية[٦٢]. وقد كان إدخال هؤلاء الشعراء للعنصر العاطفي الذاتي إلى الشعر أهم إنجازاتهم الشعرية، فقد انتقل هذا بالشعر خطوة أخرى نحو الوصول إلى شعر التجربة الذاتية الذي أصبح يكتب بعد حين. وعلى الرغم من أن شعرهم لم يُصبْ نجاحاً حقيقياً ولم يكن ذا قيمة دائمة، إلا أن ذلك لا ينال من أهميته كمرحلة من مراحل التطور بين شعراء الكلاسيكية المحدثة وبين الرومانسيين. عبّر هؤلاء الشعراء الثلاثة إلى درجة محدودة عن المزاج الرومانسي الذي كان قد بدأ يستحوذ على المجتمع، ووصفهم النقد بأنهم جماعة غاضبة، مترددة، عاكفة على الذات، مصابة بالقلق[٦٣]، وبمشاعر التغرب والثورة والحزن[٦٤]، وهذه صفات رومانسية. وقد وصف شكري، وهو أكثر شعراء المجموعة أصالة، الحالة الذهنية التي كانت تعانيها الشبيبة المصرية من طبقته في أعمال نثرية ذات أصالة ومتعة، ككتابه **الاعتراف** الذي نشره عام ١٩١٦ وكتابه **مذكرات إبليس** الذي نشره عام ١٩١٧. يرى مندور أن **الاعتراف** من أهم وأعمق وأجمل الوثائق النفسية التي ظهرت في الأدب العربي الحديث[٦٥]. في هذا الكتاب يصف شكري الشبيبة المصرية المثقفة على أنها جماعة تعيش على أحلام اليقظة، فهم ضعفاء، مغرورون، جزعون، موسوسون، شاكّون، يقاسون من مشاعر الخيبة وعدم القدرة على التفكير المنظم. أما العالم الذي يعيشون فيه فهو كما يصوره شكري دار اضطراب وضجر. والواقع أن الكتاب يشكل وثيقة مهمة عن الوضع الاجتماعي والنفسي في البلاد، ويصور مشاعر اليأس والخيبة التي كانت تعانيها الشبيبة المصرية في ذلك الوقت[٦٦].

---

(٦٢) انظر أيضا: محمد مندور، **قضايا جديدة في أدبنا الحديث** (بيروت: دار الآداب، [١٩٥٨])، ص ٩٤ - ٩٥.

(٦٣) العالم، المصدر نفسه، ص ١٦.

(٦٤) عبد العزيز الدسوقي، **جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٠)، ص ٢٧٤ - ٢٧٥ وكتّاب آخرون.

(٦٥) محمد مندور، **الشعر المصري بعد شوقي** (القاهرة: دار نهضة مصر، [د.ت.])، ج ١، ص ٩٣. جميع الإشارات في هذا الفصل من هذه الطبعة.

(٦٦) للمزيد عن ذلك، انظر مقدمة العقاد لديوان المازني الأول عام ١٩١٣، في: عباس محمود العقاد، «خواطر عن الطبع والتقليد،» في: عباس محمود العقاد، **مطالعات في الكتب والحياة**، ط ٣ =

ولكن على الرغم من هذا لم يستطع هؤلاء الشعراء تحقيق المزاج الرومانسي في الشعر بشكل ثابت. لعلّ المازني وشكري استطاعا تصوير المزاج الرومانسي في أغلب ما كتباه من شعر، إلا أنهما فعلا ذلك بأسلوب يميل إلى الفجاجة، ولذا فإنهما لم ينجحا بنقل ذلك المزاج إلى المستوى الفني. فالتعبير لديهما بقي تحليلياً ومباشراً يفتقر إلى القوة الموحية والدفء المعدي اللذين ميّزا الرومانسيين من بعدهما. كان أسلوباً شديد العاطفية، ولكنه جاء متكلفاً وكأنه يعكس موقفاً مصطنعاً لا ينبع تلقائياً من تجربة حقيقية. وهذه نقطة ذات دلالة، لأن شخصية هذين الشاعرين وحياتهما تعكسان صدق هذا المزاج الرومانسي الذي كانا يحاولان جاهدين تصويره في شعرهما. هذا يعود **أولاً** إلى افتقارهما إلى الموهبة الأصيلة، و**ثانياً** إلى عدم مرونة الأدوات الفنية في الشعر العربي آنذاك، مما حال دون انعكاس مزاجهما العاطفي الصادق المشبع بالكآبة في شعرهما في تعبير ناجح.
غير أن كتابتهما النقدية المستمرة عن الشعر هي التي استرعت الاهتمام. فمنذ أيام الكتّاب السوريين المتمصّرين كان قد نشأ جوّ من الاحترام العام للمقاييس النقدية الغربية، إلا أن جماعة الديوان، باسم المفاهيم الحديثة المستعارة من الغرب في الغالب، هي التي بدأت الحملة ضد المقومات الشعرية القديمة وجاءت بأفكار جديدة عن الشعر وجوهره وقيمته. فعندهم أن للشعر مقومات عديدة أهمها أن يتغلغل ذلك الشعر بعيداً في النفس ويستقي إلهامه من التجربة الإنسانية. وعلى الشعراء أن يبحثوا عن الجوهري في الأشياء ويهملوا، كمبدإ أساسي، شعر المناسبات والأحداث العامة[٦٧]. لكنهم قبل كل شيء كانوا يصرون على وحدة القصيدة.

أ ـ عبد الرحمن شكري

كان شكري في البدء قائداً للحركة[٦٨]، وتناول الآخران أفكاره يعالجانها في مقالات عديدة حول النظرية الشعرية. ففي المقدمات التي كتبها لدواوينه العديدة، أثار شكري كثيراً من النقاط ذات الخطورة والأهمية، وبخاصة في مقدماته لدواوينه الثلاثة:

= (بيروت: ١٩٦٦)، ص ٤٢٠ وما بعدها. وقارن مع ماهر حسن فهمي الذي يعتقد أن الجو الكئيب الذي أحاط بالجماعة سببه الشعر الرومانسي الغربي. في: ماهر حسن فهمي، **تطور الشعر العربي الحديث في مصر، ١٩٠٠ ـ ١٩٥٠** (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٨)، ص ١٨١ ـ ١٨٢ و١٨٧ ـ ١٨٨.

(٦٧) بعد ذلك، كتب العقاد قصائد مناسبات، انظر: العقاد، **بعد الأعاصير**، التي تضم في الدرجة الأولى قصائد مناسبات. حول دفاعه عن ذلك، انظر مقدمته.

(٦٨) انظر: عباس محمود العقاد، «عبد الرحمن شكري في الميزان،» **الهلال**، السنة ٦٧، الجزء ٢ (شباط/ فبراير ١٩٥٩)، ص ٢٣ ـ ٢٧، ومحمد مندور، **النقد والنقاد المعاصرون** (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، [د.ت.])، ص ٥٣ ـ ٥٤، مقتطف من المازني في: **السياسة**، ٥/ ٤/ ١٩٣٠، حيث يقول إن شكري كان دليله ومعلمه.

الثالث والرابع والخامس، إلا أنه كان على أحسنه في مقدمته لديوانه الخامس المنشور عام ١٩٦٦، إذ إننا نجده هنا يفصل القول في نظرياته عن الشعر. وتكمن الأهمية الكبرى لهذه النظريات في حداثتها، لأن بوسع المرء أن يلمس في أفكار شكري أساس كثير من الأفكار التي دعا إليها النقاد المعاصرون في الخمسينيات وما بعد في الوطن العربي. لكن ذلك يجب ألا يؤخذ برهاناً على أن شكري قد ترك أثراً كبيراً في كتاباته عن الشعر، بل دليلاً على استيعابه المبكر النظرية النقدية الغربية وقدرته على تفسيرها، وهي النظرية نفسها التي أفاد منها الشعراء والنقاد العرب في ما بعد. إن أثر المدرسة الرومانسية الإنكليزية واضح في كتابات شكري. فهي تعكس موقفاً جديداً مثالياً نحو الشعر يشبه موقف جبران، ففيها يصف شكري مكانة الشاعر في الحياة على أنها سامية متميزة من مكانة الإنسان العادي[٦٩]. «فإن الشاعر الصميم يرى أن الشعر أجلّ عمل يعمله في حياته وأنه خلق للشعر، فليس الشعر متمماً لحياته بل هو أساسها...»[٧٠]. فكل ذي نبوغ شعري يستحق أن يدعى نبي الطبيعة، أرسل إلى هذا العالم ليرفع معنويات الناس ويُحرك أرواحهم، ويضيئها ويشعل جذوتها[٧١]، فهو أعظم مخلوقات الله، يتغلغل بعيداً في الروح الإنسانية ويعريها من أسرارها»[٧٢]. ولكن القليل جداً في شعر شكري نجح بأن يتغلغل عميقاً في أرجاء الروح ويعبر عن تناقضاتها الروحية والعاطفية. فأغلب شعره بقي على مستوى قريب من السطحية، وعلى الرغم من أنه تمكن من التعبير عن مشاعر وتجارب ذات طبيعة ذاتية، ومن إقامة بعض الوشائج مع عواطف القلب الإنساني[٧٣]، فإنه نادراً ما تخطى تلك الحدود[٧٤]. والتناقض في هذا المجال بين شعره وبين أعماله الإبداعية في النثر كما نرى في كتابيه **الاعتراف** و**مذكرات إبليس** تناقض ذو مغزى. فقد كان في مجال النثر أن أحس شكري بالقدرة على تصوير العناصر المتفجرة في المجتمع، فكشف عن انطباعاته المعتمة وكراهيته ونفوره ويأسه وإدانته النهائية بطريقة لم يستطع أن يحققها في الشعر، وهذا

---

(٦٩) عبد الرحمن شكري، **ديوان شكري**، تحرير نقولا يوسف (الإسكندرية: أ. مخيون، ١٩٦٠)، وهو مجموعة شكري السبعة: «ضوء الفجر،» (١٩٠٩)، ص ١٨ ـ ٩٤؛ «لآلئ الأفكار،» (١٩١٣)، ص ٩٥ ـ ٢٠٦؛ «أناشيد الصبا،» (١٩١٥)، ص ٢٠٧ ـ ٢٨٤؛ «زهر الربيع،» (١٩١٦)، ص ٢٨٥ ـ ٣٥٧؛ «الخطرات،» (١٩١٦)، ص ٣٥٨ ـ ٤٣١؛ «الأفنان،» (١٩١٨)، ص ٤٣٣ ـ ٤٩٩؛ «أزهار الخريف،» ص ٥٠١ ـ ٥٦٧. والاقتباس من «زهر الربيع،» ص ٢٨٧.

(٧٠) انظر مقدمة: شكري، «الخطرات،» في: المصدر نفسه، ص ٣٦٠.

(٧١) انظر مقدمة: شكري، «زهر الربيع،» في: المصدر نفسه، ص ٢٨٧.

(٧٢) المصدر نفسه.

(٧٣) حول العاطفة في الشعر، انظر مقدمة: شكري، «أناشيد الصبا،» في: المصدر نفسه، ص ٢٠٩ ـ ٢١٠.

(٧٤) مثل قصيدته عن الجحيم «حلم بالبعث» في: المصدر نفسه، ص ٢٤١ ـ ٢٤٢.

دليل آخر على أن الأدوات الشعرية لم تكن ذات مرونة كافية في أيدي شعراء ذلك الزمن فلم يستطيعوا توظيفها على أفضل سبيل. ومع أن أغلب شعر شكري كان يدور حول الحب موضوعاً، فإن جميعه في الغالب كان يتبع النمط التقليدي من شعر الحب في العربية (النبرة اللعوب أو اللهجة الشاكية، والتلاعب بالكلمات، شبه الافتتان بفكرة «النقاء»، والتجربة المحدودة المكرّرة)؛ وقد كانت قدرته على التأمل الداخلي هي أيضاً محدودة، أما في تعبيره عن التجربة الشخصية فقد كان نادراً ما يبلغ الصدق العاطفي الحقيقي.

والواقع أنه كان من الصعب على نقاد الثلاثينيات والأربعينيات الحكم على شكري. حتى مندور يبدو غير واثق عند محاولته تقويم هذا الشعر[٧٥]. ولعل هذا يعود إلى أن بعضه كان يتردد عن عتبة الفن. من ناحية ثانية، نجد أن الشاعر يلجأ في أغلب هذا الشعر إلى مواضيع تقليدية، ويشيع في شعره شيء من التفاهة والميوعة العاطفية إلى جانب ضعف التركيب وسقم العبارة أحياناً كثيرة:

بائع باع رخيصاً عمره ... بعلالات المنى وهو غبين
....
وقلاه لا قلى مستضعف ... يبتغي الآمال أو حزّ الوتين[٧٦]

وهذا المثل أيضاً:

كنت في العيش منظراً يبعث البشر وللنفس بهجة واعتصاما[٧٧]

قد يكون شعر شكري هو المسؤول عن استعمال الألفاظ في سياق بنائي ضعيف كما نراه عند عدد من المجددين في الشعر في مصر بعده. فهو كثيراً ما يستعمل مفردات غريبة وعبارات غير شعرية لا يمكن تفسيرها إلا بأنه كان يحاول جهده، من دون نجاح، أن يحدث تغييراً في الاستعمال التقليدي للغة. وعلى الرغم من أن استعماله اللغة قد يصبح أحياناً من وجهة نظر قاموسية، إلا أن الكلمات تبدو نافلة أحياناً، قلقة في مكانها من الجملة، فليس عنده ما يوازي ذلك البهاء في استعمال شوقي للكلمات أو تركيب الجملة المتين لديه. غير أنه من السهل تفهم مشكلة شكري، فقد كانت ثورته موجهة بشكل خاص ضد أساليب شوقي في كتابة الشعر، واللغة فيها عنصر ذو أهمية خاصة. ولكن لم يكن بمقدور أحد سوى شاعر

---

(٧٥) انظر آراء مندور عن شكري، في: مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ١، ص ٩٩ ـ ١٠٩ و١١٤ ـ ١١٩.

(٧٦) «لسان الغيب» في: شكري، «لآلئ الأفكار،» في: شكري، المصدر نفسه، ص ١٢٩.

(٧٧) «رثاء عزيز» في: شكري، «ضوء الفجر،» في: المصدر نفسه، ص ٨٢.

كبير من وزن شوقي أن يبلغ وحده ثورة في لغة الشعر التي أرسى دعائمها شوقي نفسه[٧٨].

كان شكري شديد الإيمان بالتجديد، فحاول أيضاً تجربة الشعر المرسل. وقد ظهرت أول قصيدة له في الشعر المرسل في ديوانه الأول سنة ١٩٠٩[٧٩]، بينما اشتمل ديوانه الثاني الصادر عام ١٩١٣ على عدد من قصائد الشعر المرسل، متفاوتة الطول[٨٠]. في جميع تلك القصائد بقي محتفظاً بنظام الشطرين، ولم يلجأ إلى أي وسيلة جديدة يعوض بها من خسارة الموسيقى المعهودة في نهاية البيت الشعري، إلا أنه لم يكن أول من حاول الشعر المرسل في العربية. ففي عام ١٨٦٩ قام السوري رزق الله حسون بترجمة **سفر أيوب** بالشعر المرسل، وفي عام ١٩٠٥ حاول الزهاوي في العراق نظم قصيدة من هذا النوع. لكن جميع هذه التجارب وما تبعها من محاولات شعراء مثل أحمد زكي أبو شادي ومحمد فريد أبو حديد، ممن استخدموا الشعر المرسل ضمن نظام الشطرين، أثبتت أنها تجارب مخفقة تماماً. ولا شك في أنه كان سابقاً لأوانه أن تقوم في الشعر العربي، في ذلك الوقت، تجارب الشعر المرسل، قبل إحداث تغيير أساسي في نظام الشطرين العنيد[٨١].

من بين آراء شكري عن الشعر، ثمة بحث مهم عن دور التشبيه والخيال. لقد حدث تغير جوهري في ما بعد في مفهوم الصورة جميعها في الشعر العربي الحديث، لكنه من الطريف أن نرى هنا بدايات تلك المناقشة المهمة التي ازدهرت في حقبة الخمسينيات والستينيات. يؤكد شكري أن الخيال لا يقتصر على اختراع التشبيهات، بل إنه يشمل عناصر أخرى مثل موضوع القصيدة والأفكار والروحية العامة[٨٢]. أما التشبيه فيجب ألا يُطلب لذاته، لأن قيمته تكمن في قدرته على إثارة الذاكرة والأمل والعاطفة أو في كشف الحقيقة[٨٣]. كان شكري سابقاً عصره في توضيح هذه الآراء،

---

(٧٨) حول نقد نواحي الضعف في شعر شكري، انظر: مندور، المصدر نفسه، ج ١، ص ١١٤ ـ ١٩٩.

(٧٩) «كلمات العواطف» في: شكري، «ضوء الفجر،» في: شكري، المصدر نفسه، ص ٨٥ ـ ٩٤.

(٨٠) انظر قصائده «الجنة الخراب» و«عتاب الملك حجر لابنه امرئ القيس» و«واقعة ابي قير» و«نابليون والساحر المصري» في: شكري، «لآلئ الأفكار،» في: المصدر نفسه.

(٨١) حول تجربة رزق الله حسون، انظر: رزق الله حسون، **أشعر الشعر** (بيروت: المطبعة الأميركانية، ١٨٧٠)؛ حول تجربة الزهاوي وتجربة الفلسطيني بولص شحادة عام ١٩٠٦، انظر الهامش رقم (٢٣١)؛ حول تجربة أحمد زكي أبو شادي، انظر الفصل الرابع من هذا الكتاب. ولمناقشة الأسباب الفنية لإخفاق هذه التجارب، انظر الفصل السابع من هذا الكتاب.

(٨٢) انظر مقدمة: شكري، «الخطرات،» في: شكري، المصدر نفسه، ص ٣٦٣.

(٨٣) المصدر نفسه.

وكانت تلك الآراء في الواقع محاولة لوضع حد للألاعيب اللغوية عند جيل مضى من الشعراء في القرن التاسع عشر بقيت على الرغم من جهود أصحاب الكلاسيكية المحدثة، ماثلة حتى في بعض من أحسن أمثلة الشعر عندهم.

كانت فكرة شمولية الشعر من بين الأفكار التي ناقشها شكري. فالشاعر «لا يكتب للعامة، ولا لقرية ولا لأمة، وإنما يكتب للعقل البشري ونفس الإنسان أينما كان. وهو لا يكتب لليوم الذي يعيش فيه وإنما يكتب لكل يوم وكل دهر»[٨٤]. كانت هذه الأفكار الطموح قد نادى بها كذلك نعيمة والعقاد. وعلى الرغم مما في هذه الأفكار من أستاذية، فإنها دليل على الحرية الفكرية النسبية التي كان يتمتع بها الشعراء والكتّاب في بداية القرن العشرين. بعد ذلك صار للشعر وظيفة اجتماعية في نظر كثير من الكتّاب، وأصبح مرتبطاً بوطنية الشاعر، مما ضيق الخناق على النقد.

أما عن أثر شكري المباشر في الشعراء خارج مصر، فيبدو أن هذا الشاعر لم يكن معروفاً على نطاق واسع في بقية أرجاء الوطن العربي. فقد نشر دواوينه في الحقبة الثانية من القرن بالدرجة الأولى، عندما كانت شهرة شوقي قد ترسخت في الوطن العربي، ثم وصلت ذرى هائلة في العقدين الثالث وأول الرابع وغطت على أي شعر آخر في مصر من النوع الذي كان يكتبه شكري، وهو شعر ينصب على الذات لا على الأمة، ويتميز بالهدوء وخفوت اللهجة، كما يشكو من ضعف الرونق في العبارة. مع ذلك، كان شكري يتمتع في مصر بشهرة ملحوظة خلال العقدين الثاني والثالث. فالحملة الشديدة التي شنها مع رفيقيه لا بد من أنها قد أثرت في جيل الشعراء الشبان بشكل ملموس. خلاصة الحديث أن المرء يستطيع أن يقول إن مطران قد يعد أول مجدد في الشعر الحديث، لكن شكري كان أول ثائر فعلي في المشرق العربي. فقد حاول، بشكل لم يسبق إليه، أن يفتح طريقاً جديداً كل الجدة، وبحث وناقش بقوة وشجاعة وإصرار في أهمية الشعر وفي الحاجة إلى تحديثه.

ب ـ إبراهيم عبد القادر المازني

في كتاب المازني **الشعر، غاياته ووسائطه**، تغنى، شأنه شأن شكري، بمقام الشاعر. إلا أن شعره، كشعر شكري، كان يفتقر إلى أي دلالة بأن هذا الشاعر، أي المازني، استطاع أن يؤدي الدور المتميز الذي أوكله للشاعر في وصفه له كهادٍ ومفسر للوحي المقدس والحكمة الإلهية[٨٥]. لكنه كان يختلف عن شكري في اعتقاده، أي

---

(٨٤) المصدر نفسه، ص ٣٦٠.

(٨٥) إبراهيم عبد القادر المازني، **الشعر: غاياته ووسائطه** (القاهرة: محمد يوسف، ١٩١٥)، ص ٤ ـ ٥.

المازني، بالحاجة إلى لغة خاصة للشعر، وربما كان متأثراً في ذلك بأفكار ضياء الدين ابن الأثير[٨٦]. وبفضل اهتمامه بلغة الشعر كان ينتقد بشكل خاص المحسنات اللفظية التي شاعت لدى الأجيال السابقة من الشعراء: ففي رأيه يجب ألا تستعمل الكلمات من أجل ذاتها، بل لكي ترسم صورة أو تستثير عاطفة[٨٧]. كان يقول إن الشعر يبقى نتاج العواطف والمشاعر[٨٨]، والواقع أن شعره قد أقام الصلة مع عواطف القلب البشري وعبّر عن مشاعره.

كان المازني يرى أن الوزن مهم كذلك. وربما كان أول شاعر عربي يربط بين العاطفة في الشعر وبين الوزن: «إن كل عاطفة، عندما تسيطر على الروح وتنساب باعتدال [على النقيض من العواطف المضطربة المشوشة التي يعدّها غير شعرية على الإطلاق] تبحث دائماً عن لغة تلائم انسيابها... فالعواطف العميقة الدائمة كانت دائماً تبحث عن تعبير لها في لغة موزونة؛ فكلما عمقت المشاعر كانت التراكيب الموزونة أشد بروزاً وتأثيراً»[٨٩].

وأخيراً كان الشعر المنثور يحاول أن يستقيم جنساً أدبياً في الأدب العربي الحديث منذ أن ظهرت **الريحانيات** عام ١٩١٢ ومنذ أن نشر جبران **دمعة وابتسامة** عام ١٩١٤، لكن المازني يقول فيه ناقداً: «تبين هذه المشكلة أن جهلاً عظيماً قد نزل بالناس.. لأنك ترى أغلب الناس في هذا البلد المسكين (يصرون) أن الوزن غير ضروري في الشعر، وأن هناك كتابة هي شعر لكنها لا تستخدم الوزن. إن هذا الجهل والغباء قد دفع بعض الناس ليجربوا هذا النوع الجديد من الشعر، حاسبين أنهم قد أنجزوا شيئاً جيداً وأنهم قد اخترعوا نوعاً جديداً من الفن»[٩٠].

من الطريف أن نلاحظ هنا كيف أن الجدل المبكر ضد الشعر المنثور، وهو جدل استمر حتى يومنا هذا، قد بدأ في مصر أولاً.

في كتاب آخر هو **شعر حافظ**؛ حمل المازني على الشاعر الأكبر سناً بعبارات

(٨٦) انظر: المصدر نفسه، ص ٢٧، ٣٤ و٣٧ ـ ٣٨. قارن بـ: ضياء الدين أبو الفتح نصر الله ابن محمد بن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ٢ ج في ٢ مج (القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٩٣٥ ـ ١٩٣٩)، ج ١، ص ١٦٨ ـ ١٦٩، وفصله عن الكلمات، ص ١٤٢ وما بعدها بخاصة ص ١٦٨ و١٧٧ ـ ١٧٩.

(٨٧) المازني، المصدر نفسه، ص ٣٢ ـ ٣٧.

(٨٨) المصدر نفسه، ص ٢٠ وما بعدها.

(٨٩) المصدر نفسه، ص ٢٤.

(٩٠) المصدر نفسه، ص ٢٣.

مريرة قاسية ندم عليها في ما بعد[٩١]، لكن هذا الكتاب ـ على الرغم مما يكشف من تحامل ـ ذو قيمة كبيرة، لأنه أول هجوم مباشر على شاعر مرموق من شعراء الكلاسيكية المحدثة. فلم يكن ليتاح لأي نقد أن ينال من المفهوم التقليدي الراسخ لدى الناس عن الشعر ودوره إلا أن يكون نقداً عنيفاً صادراً عن ناقد كالمازني، نال الإعجاب بما كانت تبدو عليه ملاحظاته من الثقة بالنفس والمعرفة بأصول النقد الحديث. أما الهجمات المترددة غير المباشرة الصادرة عمن كانوا أقل مقدرة، فهذه لم تكن لتؤثر كثيراً. وإذ عاد المازني في **الديوان** فتنكر لبعض الآراء الرئيسة التي ساقها في ذلك الكتاب الأول، بما فيها مديحه البالغ لشعر شكري الذي وصفه بأنه خير مثال لما يجب أن يكون عليه الشعر الحديث[٩٢]، فإن تنكره هذا لا يغضّ من قيمة آرائه الأخرى في ذلك الكتاب، أي في **شعر حافظ**.

كان هجوم المازني على شكري في **الديوان** متحاملاً وهداماً. ولقد كانت طبيعة ذلك الهجوم الشخصي المرير وعاطفية نبرته انتكاسة سيئة للنقد العربي الحديث، كما كانت على نقيض تام مع فكرة الموضوعية في النقد التي كان طه حسين يعمل جاهداً لإغراء النقاد بها في مصر. ثم إن هجوم المازني على المنفلوطي، من ناحية أخرى، كان يكشف عن إخفاق المازني في إدراك أهمية ما أنجزه ذلك الكاتب. غير أن قيمة ذلك الهجوم على المنفلوطي تكمن في أنه ـ إن لم يكن الأول إطلاقاً ـ فهو أحد أمثلة الهجوم الأولى على صفة «التهافت» في الرومانسية العربية المبكرة بما فيها من ميوعة عاطفية وأحزان سائبة[٩٣]. وقد شارك الريحاني بعد ذلك في هذه الحملة، وعن طريق

---

(٩١) إبراهيم عبد القادر المازني، **حصاد الهشيم**، ط ٣ (القاهرة: المطبعة العصرية، ١٩٤٨)، ص ٣١٤ ـ ٣١٥.

(٩٢) انظر: شكري، **ديوان شكري**، والهامش رقم (٥٨) السابق.

(٩٣) إن التهافت الرومانسي (Romantic Decadence) يصيب الحركات الرومانسية في أواخر عهدها، بعد أن تكون قد أدت خدمتها الإيجابية. ولذا فإنه من أغرب الأمور أن نلحظ أن الرومانسية العربية، في بعض تجاربها، بدأت مثقلة ببعض خواص التهافت الرومانسي، كالميوعة العاطفية والأحزان المتدفقة، ومن هذه التجارب كانت تجربة المنفلوطي. ويبدو أن شعراء وكتاباً أقل شهرة منه كانوا يكتبون أدباً غارقاً في العاطفية المتهافتة، مما سبب للرومانسية العربية، التي بدأت قوية واثقة إيجابية في أعمال جبران ونعيمة في المهجر، سمعة سيئة ودفع عدداً من الكتاب إلى مهاجمتها ابتداءً من العقد الثاني من القرن العشرين. وهو وقت مبكر جداً في تاريخ الرومانسية في الوطن العربي وسابق على انتشار التيار الرومانسي القوي في الشعر المصري. ولعل هذا الهجوم المبكر أنقذها من الانغماس في أحزان المنفلوطي وتشاؤمه. بعد ذلك، عندما ظهرت بوادر التهافت في الثلاثينيات والأربعينيات في الشعر، كإبليسية حسين مردان في العراق، وتعلق مطلق عبد الخالق في فلسطين بذكر الموت والرغبة في تدمير الذات... إلخ.، كما سيجيء، كان التيار الرومانسي قد قطع شوطاً طيباً يسمح بتدخل النوازع المعاكسة في شعر كان يسابق نفسه فينتقل سريعاً من مدرسة إلى مدرسة في سبيل الوصول إلى المعاصرة مع الشعر العالمي.

جهودهما المنفصلة ربما يكونان قد تمكّنا من إيقاف بعض من أسوإ المبالغات في حركة الرومانسية العربية التي ازدهرت في مصر في نهاية حقبة العشرينيات ثم في سواها من الوطن العربي.

كان المازني في شعره أكثر جماعة الديوان رومانسية. ففي تعبيره عن التشاؤم الرومانسي والعاطفة الجموح كان شعره الذاتي هذا على نقيض تام مع الشعر الموضوعي الذي تختفي فيه شخصية الشاعر وراء واجهة عامة. لكن شعر المازني لم يكن يختلف كثيراً عن الشعر التقليدي في مميزاته الأخرى. فلغته، وتركيب عباراته، وبناؤه الشعري العام احتفظت جميعها بالرنين والقوة التقليدية التي عرفها شعر الكلاسيكية المحدثة، بعيداً عن تجديدات شكري اللغوية المتعثرة وتعبيراته المترددة. فليس ثمة من محاولة عند المازني لإحداث تغيير في لغة الشعر. ولغته التي تقوم على أساس كلاسيكي راسخ لم يستطع أن يؤثر فيها حتى إعجابه المباشر ببعض القصائد الإنكليزية ذات المواضيع الجديدة[٩٤]. ولذا فإن شعره، على الرغم من جميع مظاهره الرومانسية، لم يستطع أن يؤثر بشكل حاسم في انتشار النزعة الرومانسية في الشعر العربي.

يبدو لي أن الحماس الذي أظهره المازني في كتاباته المبكرة عن الشعر جاءه بوحي عوامل خارجية لا بفعل دافع دائم[٩٥]. كان النقد لدى المازني هوىً عابراً، دفعه إليه ذهن منفتح على التأثيرات الخارجية، مفتون بعالم الأفكار والنظريات، كما اعترف هو نفسه بذلك[٩٦]. والواقع أن مسيرته الأدبية تبرهن، ربما أكثر من مسيرة أي أديب آخر من أبناء جيله، على تأثير النظريات الغربية المستوردة في الكتّاب الشبان في ذلك الزمن، كما تبرهن على الإحساس العام بالحاجة الماسة إلى النظريات الجديدة، وإلى إقامة الروابط مع ميادين أجنبية أكثر تقدماً فيها. ونتيجة لوقوعه مبكراً تحت تأثير شكري، الذي كان شاعراً أكثر منه ناثراً، اتجه المازني نحو الشعر ونقد الشعر، ولكنه سرعان ما اكتشف موهبته الحقيقية فأصبح بعد ذلك أفضل كاتب ساخر في الأدب العربي الحديث في النصف الأول من القرن العشرين. لقد كانت هذه هي موهبته

(٩٤) انظر: العقاد، **بعد الأعاصير**، ص ٥٤ ـ ٥٦، حيث يمدح المازني لقدرته على ترجمة النثر والشعر إلى لغة عربية فصيحة سليمة.

(٩٥) للمزيد عن نقد المازني، انظر: مندور، **النقد والنقاد المعاصرون**، ص ١٥٩ ـ ١٩٥، ومحمد زغلول سلام، **تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع عشر**، تاريخ النقد؛ ١ (مصر: دار المعارف، ١٩٦٤ ـ)، ص ١٨١ ـ ٢١٨.

(٩٦) يقول المازني إنه عندما سئل مرة عن غاية الأدب أجاب أنه لا يعرف له غاية، معترفاً أنه سبق أن أقنع نفسه بأن للأدب غاية، وأضاف أن ما أكد له هذه الفكرة في ذهنه هو ما كان قد قرأه حول المسألة، مما جعله يكتب في السياق نفسه. انظر: إبراهيم عبد القادر المازني، «في الأدب وغيره،» **الرسالة**، العدد ٢٣٥ (كانون الثاني/يناير ١٩٣٨)، ص ٣.

الفعلية التي بقيت كامنة حتى أواسط العشرينيات[٩٧]، وتحوله في النهاية من اللهجة العاطفية العصبية الجادة إلى اللهجة الهازلة الساخرة دليل رائع على موهبة أدبية شقت طريقها أخيراً من متاهة الأفكار والأساليب المستوردة[٩٨].

ج ـ عباس العقاد

كانت مسيرة العقاد شاعراً وناقد شعر أكثر مسيرات الثلاثة ثباتاً. فخلال حياته الطويلة المثمرة، بقي مخلصاً للدور الذي نصب نفسه له وهو دور حامي القلعة الأدبية. وقد كتب، كما فعل المازني، في النقد النظري والتطبيقي معاً، وكان دائم الدعوة للحداثة والحقيقة والعمق وتصوير نفس الشاعر. ففي اهتمامه المزدوج لإحداث ثورة في مفهوم الشعر وتنصيب نفسه في الوقت ذاته زعيم الشعر في مصر، كان يعمل في حقول ثلاثة: **الأول**، وهو أكثرها فائدة للشعر، كتاباته في النظرية الشعرية. **والثاني** نقده التطبيقي: وهو نقد عنيف، مرير، خال من التمييز أحياناً، ولكنه أثر في مستويين اثنين. فمن ناحية **أولى** ساعد في تحطيم الحصون المحيطة بمدرسة الكلاسيكية المحدثة، فكان أحد الأسس التي قام عليها بعد ذلك النقد الموجه ضد التقليدية؛ ومن ناحية **ثانية**، أخّر ذلك النقد من تطور النقد الموضوعي المتزن. أما الحقل **الثالث** فكان في الأمثلة التي قدمها من شعره حول ما كان ينادي به من نظريات. وهنا كانت الكارثة، فنظرياته الحديثة الواضحة، وإدراكه الدور الذي كان يريد القيام به، وإصراره

---

(٩٧) وقد تكون هناك أسباب أخرى: فقد كان الشعر لا يزال أنبل نشاط أدبي، وكون المرء شاعراً كان يعد أعلى الإنجازات، وهو بعض ما كان يصبو إليه نفر من أشهر كتاب النثر في القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين (مثل ناصيف اليازجي والشدياق وأديب إسحق وعبد الله النديم وحتى المنفلوطي). وقد تكون موهبة المازني الخاصة في كتابة النثر الساخر قد تعثر بزوغها بسبب قلة الأمثلة من النثر الفكه في العربية الحديثة في زمنه. لقد كان تطور نضجه الشخصي والأدبي، إلى جانب سنوات من ممارسته الكتابة النثرية أمراً ضرورياً لبلوغ الأسلوب الخاص الذي قامت عليه شهرته في الفترة الأخيرة من مسيرته الأدبية.

يذكر العقاد في حفل تذكاري أقيم له في ١٩/٩/١٩٤٩ أن الشعر كان نزوة عابرة في حياة المازني، وأنه هو نفسه كان يسخر من شعره. انظر: العقاد، **بعد الأعاصير**، ص ١٥٢. حول مقارنة الجانبين في سيرة المازني، انظر: Gibb, «Studies in Contemporary Arabic Literature, III: Egyptian Modernists,» pp. 463-464.

انظر أيضاً ما يقوله عبود عن التغير عند المازني، في: عبود، **جدد وقدماء**، ص ٢٤٣ ـ ٢٤٥، حيث يعبر عبود عن الإعجاب بشخصية المازني.

(٩٨) يعزو العقاد هذا التغير إلى التعاسة التي شعر بها (وهي تعاسة كان يشعر بها حتماً معاصروه من المثقفين) خلال الحرب العالمية الأولى. انظر العقاد، المصدر نفسه، ص ١٤٥. هنا كذلك نجد أن سبب التطور والتغير الأدبي يعزى إلى أحداث اجتماعية وسياسية لا إلى أسباب فنية، كذلك نجد أن تغير المازني في رأي نعمات أحمد فؤاد يعود إلى رغبته في «تقويم الحياة لا في تصويرها فحسب». انظر: نعمات أحمد فؤاد، **أدب المازني**، ط ٢ (القاهرة: مؤسسة الخانجي، ١٩٦١)، ص ١٥٤.

على منزلته الخاصة شاعراً، لم تكن ذات فائدة كبيرة لشعر كان يفتقر إلى عناصر الفن الأساسية، لكنه استطاع أن يخلق انطباعاً ذهنياً عن أهميته كشاعر، وذلك في عقول جيل متعطش للتغيير والتحديث، وإن كان غائماً في رؤياه ومفاهيمه. وقد يكون سبب ذلك الانطباع عن أهمية العقاد شاعراً غزارة إنتاجه الشعري من ناحية، وكتاباته النقدية الغنية بالمعرفة والمليئة بالثقة من ناحية أخرى. وكان من نتيجة ذلك أن عدداً كبيراً من النقاد والمعنيين بالشعر في مصر تقبلوا شعره (إلى جانب شعر المازني وشكري) مثالاً على ما يجب أن يكون عليه الشعر الحديث في العربية، فنجم عن ذلك انخفاض لا مفر منه في مستويات التقويم الجمالي في مصر.

هذه نقطة تستحق المناقشة، لأن هذا الاحترام لشعر جماعة الديوان ولشعر العقاد على الخصوص يمثل انتكاسة في تطور الشعر والذوق الجمالي في مصر. وقد نتج من ذلك اضطراب عجيب في حقل النقد التطبيقي في الشعر العربي الحديث، استمر قائماً مدة غير قليلة من الزمن وأصاب عدداً من النقاد، من بينهم طه حسين. إلا أن هذا القبول لشعر العقاد لم ينتقل إلى بقية الوطن العربي رغم إيمان هذا العالم وقتئذ بتفوق مصر الثقافي وقيادتها في التنظير الأدبي. ونحن نجد مارون عبود، أكثر النقاد أصالة وتجديداً في لبنان في تلك الفترة، يرد على شعر العقاد بسخرية جارحة. فقد تناول عدداً من دواوين العقاد: **هدية الكروان** و**عابر سبيل** و**وحي الأربعين**، وقدّم منها نماذج لا تدع مجالاً للشك في رداءة شعره[٩٩]. «فهذا شعر جاف كأنه الحطب اليابس»[١٠٠]. يقول عبود مستهجناً، «إنه خشن ونثري ويفتقر إلى قوة الشعر المحركة»[١٠١]. ثم يعلق على البون العجيب بين تنظير العقاد عن «الشعر الصادق» وبين الأمثلة التي ساقها: «العقاد ككاهن ذرب اللسان يحفظ التوراة والإنجيل والكتب البيعية كلها، فيحسن الوعظ والإرشاد ولكن غرائزه تعوقه عن العمل بما يعلم ويعلّم...»[١٠٢]. وعبّود لا يعرف الرحمة: «أقرأ مقدمات دواوينه فأصيح: يا بارك الله! أحسبني أمام شاعر لا يجارى، حتى إذا تجاوزت الوصيد رأيت شعراً هزيلاً... وظنتني أقرأ دفاتر المتمرنين في الصفوف الوسطى»[١٠٣].

---

(٩٩) انظر فصوله الأربعة عن دواوين العقاد: **وحي الأربعين** و**هدية الكروان** و**عابر سبيل**، في: عبود، **على المحك**: **نظرات وآراء في الشعر والشعراء**.

(١٠٠) مارون عبود، **على المحك**: **نظرات وآراء في الشعر والشعراء** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٤٦)، ص ٢٣٠.

(١٠١) المصدر نفسه، ص ٢٣٣.

(١٠٢) المصدر نفسه، ص ٢٢٩.

(١٠٣) المصدر نفسه.

ومع ذلك ظل العقاد يجد دعماً من الكتّاب المصريين عبر السنين، ولو أن شعره لم ينل أتباعاً كثيرين بين الشعراء، في مصر أو في غيرها. لكنه استمر في كتابة الشعر، فنشر عشرة دواوين عبر السنين. غير أن شهرته مفكراً وكاتب نثر فاقت سمعته شاعراً. والواقع أن العقاد لا يكاد يُذكر اليوم كشاعر عند غالبية القراء ودارسي الشعر[١٠٤]. ولكن بما أن الاهتمام في هذا الكتاب يتركز على منزلته شاعراً وكاتباً عن الشعر، فإن موقعه كأديب[١٠٥] وكاتب سير شهيرة، وصاحب رواية **سارة**، ومؤلف المقالات العديدة عن الثقافة عموماً، والكتب عن المواضيع الدينية والفلسفية[١٠٦]، يظل خارج نطاق هذا البحث. أما كشاعر فقد رأينا أنه كان له من يناهضه من النقاد، وكان من بينهم محمد مندور، ولا غرابة[١٠٧]، ففي مواضع عديدة أشار مندور إلى الطبيعة الجافة العقلانية في شعر العقاد[١٠٨]، وإلى بنائه النثري[١٠٩]، وروحيته التعليمية[١١٠]، وفتور العاطفة فيه[١١١]، وابتذال الرؤيا عنده. وهو في رأيه شعر ساذج مباشر، يختلف كثيراً عن المحتوى المعقد في كتاباته الفكرية[١١٢].

هنا يجب التوقف للحديث عن اثنين من دواوين العقاد مثالاً على التجارب الشعرية التي قام بها في الثلاثينيات. هذان هما **هدية الكروان (١٩٣٣)** و**عابر سبيل (١٩٣٧)**. إن الصفة المميزة في الديوان الأول هي أنه خُصص أساساً لموضوع واحد هو طائر الكروان. في المقدمة يعبر العقاد عن استغرابه بأن المرء لا يجد أي ذكر

(١٠٤) من الطريف أن رجاء النقاش في تقويمه لمنزلة العقاد وفكره في الأدب العربي الحديث لا يذكر شعره أبداً. انظر مقالته عند وفاة العقاد: رجاء النقاش، «العقاد،» **الآداب**، السنة ١٢، العدد ٤ (نيسان/ابريل ١٩٦٤)، ص ٦ ـ ٧. حول شهرة العقاد الأدنى كشاعر، انظر: أحمد الجندي، «العقاد الشاعر،» **المعرفة** (دمشق)، السنة ٣، العدد ٢٩ (تموز/يوليو ١٩٦٤)، ص ٦٤ ـ ٦٥، وعبد الكريم غلاب، «العقاد... شاعراً،» **الآداب**، السنة ١٢، العدد ٧ (تموز/يوليو ١٩٦٤)، ص ١٤.

(١٠٥) حول تقويم العقاد أديباً، انظر: إبراهيم الكيلاني، «العقاد الأديب،» **المعرفة**، السنة ٣، العدد ٣٣ (آب/أغسطس ١٩٦٤).

(١٠٦) حول العقاد مفكراً، انظر: جميل صليبا، «العقاد المفكر،» **المعرفة**، السنة ٣، العدد ٢٩ (تموز/يوليو ١٩٦٤).

(١٠٧) انظر نقده المبكر لشعر العقاد، في: مندور، **في الميزان الجديد**، ص ١٠٦ ـ ١٠٨.

(١٠٨) مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ١، ص ٦٥، ٧٨، ٨٢ و٨٤؛ الجندي، «العقاد الشاعر،» ص ٦٥، ورشاد علي أديب، «مع العقاد الشاعر،» **المعرفة**، السنة ٣، العدد ٣٣ (تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٦٤)، ص ٨٦.

(١٠٩) مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ١، ص ٦٥،٧٨ و٨٤.

(١١٠) المصدر نفسه، ج ١، ص ٥٩ و٧٦، ومندور، **في الميزان الجديد**، ص ١٠٨.

(١١١) مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ١، ص ٦٠ و٦٨.

(١١٢) المصدر نفسه، ص ٨٥ ـ ٨٦.

للكروان عند الشعراء المصريين، على الرغم من أنه طائر مألوف جداً في الريف المصري، ومع ذلك فكل ما يذكره هؤلاء الشعراء هو العصفور وأمثاله من الطيور، على الرغم من أنها نادراً ما تسمع مغردة في أجواء مصر كما يُسمع الكروان. لكن الشعر في هذا الديوان، مثل سائر شعر العقاد، يعاني إفراطاً في العقلانية والتكلف، والواقع أنه قد تلقى واحدة من أشد دفقات الهزء من عبود[١١٣].

في **عابر سبيل** يحاول العقاد نظرية أخرى. فهو يقول في المقدمة: «كل ما نخلع عليه من إحساسنا ونفيض عليه من خيالنا ونتخلله بوعينا ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر، لأنه حياة وموضوع للحياة... وعلى هذا الوجه يرى **عابر السبيل** شعراً في كل مكان إذا أراد... يراه في البيت الذي يسكنه وفي الطريق الذي يعبره كل يوم وفي واجهات الدكاكين المعروضة وفي السيارة... لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور صالح للتعبير»[١١٤]. هذه المحاولة لتصوير مشاهد وتجارب من الحياة اليومية لقيت قبولاً حسناً في مصر[١١٥]. وهذا يبين، ربما أكثر من أي استجابة نقدية أخرى، مدى ما وصلت إليه المستويات الجمالية بين بعض النقاد المشهورين في مصر. ولنقدم مثالاً واحداً منهم هو شوقي ضيف الذي يصور ما يدعوه بموهبة العقاد العظيمة التي تحيل الأشياء الصغيرة شعراً «فإذا الشيء العادي قد أحاطت به هالة واسعة من الفن والحلم»[١١٦].

ويمثل على هذا بقصيدته «سلع الدكاكين في يوم البطالة». في هذه القصيدة

---

(١١٣) إلى جانب نقده المذكور سابقاً عن هذا الديوان في: عبود، **على المحك: نظرات وآراء في الشعر والشعراء**، انظر أيضاً: مارون عبود، **مجددون ومجترون**، ط ٤ (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٨)، ص ٣٤ ـ ٣٥ لسخريته من قصيدة العقاد «البيلا» في: العقاد، **هدية الكروان**. وعبود على حق في اقتطافه هذا البيت من القصيدة مثالاً على السخف:

البيلا البيلا البيلا ما أحلى سلب البيلا

حيث «البيلا» يقصد بها «البيرة» و«سلب» يقصد بها «شرب». والعقاد هنا يحاكي لثغة امرأة شابة.

(١١٤) العقاد، **عابر سبيل**، ص ٤ ـ ٥.

(١١٥) انظر: الرمادي، **من أعلام الأدب المعاصر**، ص ٢٣٣، حيث يقول إن الديوان كان «نقطة تحول في تاريخ الشعر العربي». انظر أيضاً: شوقي ضيف، **دراسات في الشعر العربي المعاصر** (القاهرة: مكتبة الخانجي، [د.ت.])، ص ٨٥ ـ ١٠٣.

(١١٦) ضيف، المصدر نفسه، ص ١٠٠. الواقع أن ضيف يكشف في هذا الكتاب عن مستوى من التقويم الفني أقل مما ينتظر منه. يقول محمد النويهي إن ضيف قد أخفق في نقده لأنه لم يقرأ الأدب الغربي. انظر: محمد النويهي، **ثقافة الناقد الأدبي** (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٩)، ص ٤٩.

يصف العقاد «الحزن» الذي يفترض أن السلع تعانيه في دكان في يوم عطلة. فهي تتشوق للحرية، وهي تخشى أن تتلف بسبب الركود، وهي تنادي طلباً للنجدة![117]. أما الابتذال، والعبارات النثرية السخيفة، والتفاهة البالغة في المعنى فهي لم تبد لضيف أمثلة شعرية بالغة السوء. ويظهر أنه لا يدرك أن التجربة في الشعر يجب أن تنبع من الوضعية الإنسانية وليس من وضع مفتعل لأشياء جامدة لا حياة فيها. فهو يقبل هذه القصيدة، حتى بعد سنوات من نشرها، على أنها تجربة عظيمة وطريفة تهدف إلى تحديث الشعر العربي، وهذا في الحقيقة موقف نقدي عجيب. كان مارون عبود قبل ذلك بسنوات قد رفض تجربة العقاد هذه بعبارات لا تردد فيها، فراح يصرخ: «أما في مصر عاقل ينصح هذا الرجل؟»[118]. وقد عبر مندور كذلك عن قلقه الشديد من أن يتأثر الشعر العربي بأعمال من نوع **عابر سبيل** فقال: «إننا لنخشى أن يدفع منهج **عابر سبيل** الشعر العربي نحو الانتكاس إلى الهوة التي كان قد وصل إليها ما قبل البارودي، عندما كان الأمر قد انتهى إلى معالجة التوافه»[119]. لكن مخاوفه كانت بلا أساس تماماً، لأنه كان يكتب في الخمسينيات عندما كان الشعر العربي قد شق طريقه بنجاح للتعبير عن القضايا الأعمق والأكثر حيوية في الوضعية الإنسانية.

يرى مندور أن العقاد كان يقلد ابن الرومي في وصفه الأشياء البسيطة من الحياة اليومية، لأن ابن الرومي «كان من الشعراء المفضلين الذين تناولهم العقاد. . . بالدراسة والنقد»[120]، ولكن يحتمل كثيراً أن تكون الأفكار التي عالجها في مقدمة **عابر سبيل** مستقاة من أفكار هازلت، الناقد الإنكليزي الأثير[121]، لأن التشابه بينهما في الآراء يلفت النظر، يقول هازلت: «ليس من فكرة أو شعور يدخل ذهن الإنسان

---

(١١٧) وهذا المقتطف من القصيدة خير ما يمثل ذلك:

مقفرات مغلقات محكمات كل أبواب الدكاكين على كل الجهات
تركوها أهملوها
يوم عيد عيدوه ومضوا في الخلوات
«البدار!» «ما لنا اليوم قرار!»
اي صوت ذاك يدعو الناس من خلف الجدار؟
ادركوها اطلقوها
ذاك صوت السلع المحبوس في الظلمة ثار

انظر: العقاد، **عابر سبيل**، ص ٤٧.

(١١٨) عبود، **على المحك: نظرات وآراء في الشعر والشعراء**، ص ٢٦٩.

(١١٩) مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ١، ص ٧٨.

(١٢٠) المصدر نفسه، ص ٧٣.

(١٢١) انظر: العقاد، **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**، ص ١٩٢.

فيحرص أن يوصله إلى الآخرين، أو أنهم يودون الإصغاء إليه بشوق، إلا وكان موضوعاً مناسباً للشعر. فهو ليس فرعاً من فروع المعرفة: بل إنه «المادة التي تُصنع منها حياتنا»(١٢٢).

مثل هذه التجارب في الشعر في بداية مسيرته تدل على اهتمام العقاد الكبير بالنظرية والتجديد. ومع أن شعره لم يكن له يوماً جمهور حقيقي، غير أنه كثيراً ما لقي ولا يزال قدراً طيباً من المديح من الكتاب المصريين(١٢٣).

إنما يظل العقاد متميزاً كناقد للشعر. لكن نقده على الرغم من بلوغه نتائج قصوى كان ينطوي على عدة عناصر حالت دون أن يكون له أثر مباشر. فقد كان العقاد **أولاً** على درجة كبيرة من القسوة والعنف(١٢٤) في نقده التطبيقي بحيث لم يستطع الإقناع بشكل مباشر، لذلك كان، كالمازني، غير قادر على إقامة أساس متين للموضوعية في النقد الأدبي. **ثانياً**، كان اختياره الشعراء الذين يحاول هدمهم يكشف عن إخفاق أساسي في تبين العبقرية. فكما سبق القول، كان شوقي وهو في ذروة نجاحه الشعري، هو الذي اختاره العقاد لتوجيه هجومه اللاذع، فجرده من كل فضل(١٢٥). كانت مناقشته لنواحي الضعف المزعومة عند شوقي غير مقنعة في الغالب، وتحمل أحياناً دلائل تحامل عنيد. فهو قد تجاهل، أو لعله جهل، الظروف الخاصة بمسيرة شوقي والدور الذي كان على الشعر أن يمر به قبل أن يخضع آمناً

---

(١٢٢) William Hazlitt, «On Poetry in General,» in: William Hazlitt, *Selected Essays* (London: Glascow, 1946), p. 387.

(١٢٣) انظر مثلاً: سلامة موسى، «عباس محمود العقاد،» **الهلال**، السنة ٣٢، الجزء ٣ (كانون الأول/ديسمبر ١٩٢٣)، ص ٢٩٥، وزكي نجيب محمود، **فلسفة وفن** (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦٣)، ص ٣٠٠ ـ ٣٢٩.

(١٢٤) علق كثيرون على أسلوب العقاد العنيف المرير. انظر: سلام، **تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع عشر**، ص ٢٣٥؛ مندور، **النقد والنقاد المعاصرون**، ص ١٢٩، وغالي شكري، «معالم الثورة الأولى عند العقاد،» **دراسات عربية** (بيروت)، السنة ٣، العدد ٢ (كانون الأول/ديسمبر ١٩٦٦)، ص ٦٥.

(١٢٥) انظر: عباس محمود العقاد: «شوقي في الميزان،» في: عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، **الديوان، كتاب في النقد والأدب**، ط ٣ (القاهرة: [د.ت.])، ج ١، ص ٥ ـ ٥٣ وج ٢، ص ١١٥ ـ ١٦٩؛ «أحمد شوقي،» في: العقاد، **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**، ص ١٥٥ ـ ١٨٨، **وساعات بين الكتب**، ٢ ج في ١ مج، ط ٣ (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٠)، ص ١١٢ ـ ١١٤، ١١٦ ـ ١١٩ و١٣٨ ـ ١٤٠. لكن العقاد لم يكن أول ناقد يهاجم شوقي، لأن محمود المويلحي وجه نقداً رصيناً متوازناً ضد شوقي لم يصدر عن وجهة نظر طليعية موجهة ضد خنادق الكلاسيكية المحدثة بل عن وجهة نظر تقليدية. انظر: «نقد ديوان شوقي،» في: مصطفى لطفي المنفلوطي، **مختارات المنفلوطي** (القاهرة: ١٩١٢)، ص ١٣٩ ـ ١٥٩.

للتغيرات التي كان العقاد يدعو لها(١٢٦). فالعقاد، في حماسه لبلوغ الحداثة في الشعر، أخفق في إدراك إمكانات الشعر في ذلك الزمان والمكان بالذات. **ثالثاً**، وحتى لو تجاوزنا افتقار العقاد إلى الحكم الصائب، فإن آراءه كانت شديدة التطرف بالنسبة إلى غالبية القراء، خصوصاً لوجود عدد كبير من مشاهير الشعراء الذين كانوا لا يزالون يكتبون في إطار الشعر الكلاسيكي الذي كان يهاجمه، ولو بدرجات متفاوتة.

و**أخيراً** فإن العقاد كثيراً ما عبّر في نقده عن آراء متناقضة وكشف عن تضارب ملحوظ بين النظرية والتطبيق(١٢٧). ويمكن التماس العذر لذلك إلى حد ما، بالنسبة إلى ظروف الفترة نفسها. فقد شهدت تلك الفترة، فترة العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات، فيضاً من النظرية الشعرية تغلّب قوة وقيمة وحذلقة على الإنتاج الشعري نفسه. كما يغلّب فيها التنظير على التطبيق الفعلي للنظرية على النماذج الشعرية المتاحة. كان أغلب النقاد المصريين في العقد الثاني والثالث وحتى الرابع على أحسنهم عند تناول الشعراء القدامى في النقد، لكنهم عند تناول المعاصرين كانوا غالباً في حيرة من أمرهم. فمن خلال مديح في غير مكانه، أو هزء عنيف، أدخلوا مستوى من التقويم الشعري يفتقر إلى الأسس الجمالية، فيه من التحامل ما في موقف طه حسين نحو بعض الشعراء المعاصرين.

من المهم أن نرى في العقاد لا محض رائد في النقد قدّم مفهوماً جديداً ومختلفاً عن فن الشعر، بل أن نرى فيه أيضاً ذلك الرائد الذي حاول تمهيد الطريق للمفاهيم الجديدة بتحطيم قلعة القديم. وكان من البديهي أنه ما دام شوقي هو الممثل الأول للكلاسيكية المحدثة وشاعرها الأعظم، فلا بد إذاً من أن تكون الحملة ضده معادلة في القوة للشعر الذي تصدت للنيل منه.

كان العقاد يدرك عنف هجومه على شوقي. وكان يقول إنه وزملاءه إنما كانوا يحطمون الأوهام الغامرة والمؤامرات المتشابكة في العالم الأدبي، وإنهم كانوا يقصدون العنف للبرهان على حجتهم(١٢٨). ويعدّ البعض نقد العقاد لشوقي أكبر إنجاز في مسيرته ناقداً(١٢٩).

---

(١٢٦) انظر: غالي شكري، «"قمبيز" من التاريخ إلى الشعر،» **دراسات عربية**، السنة ٣، العدد ٥ (آذار/مارس ١٩٦٧)، ص ٤٩.

(١٢٧) حول تناقضاته، قارن آراءه حول التجديد في الأوزان والقوافي عام ١٩١٣ في مقدمته لديوان المازني، في: العقاد، «خواطر عن الطبع والتقليد،» ص ٤١٦ ـ ٤٢٠ مع كتاباته اللاحقة عن الموضوع. انظر أيضاً: عباس محمود العقاد: «الشعر العربي والمذاهب الأدبية في الغرب،» **مجلة المجمع العلمي العربي** (دمشق)، السنة ٣٥، الجزء ٢ (نيسان/ابريل ١٩٦٠)، ص ٢٠٢ الهامش، و«أوزان الشعر العربي،» في: عباس محمود العقاد، **أشتات مجتمعات في اللغة والأدب** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣)، ص ١٠٤ ـ ١١١.

(١٢٨) العقاد، **ساعات بين الكتب**، ص ١٤٠.

(١٢٩) سلام، **تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع عشر**، ص ٢٣٥.

يلخص العقاد ما يعده مثالب في شعر شوقي في **أربع** نقاط رئيسة: التقليد والإحالة وتفكك القصيدة والولوع بالأعراض من دون الجوهر[١٣٠]. وهو يرى أن شوقي لم يكتف بتقليد الشعراء القدامى بل إنه استعار منهم بشكل مباشر كذلك. وقد قدم أمثلة على ذلك مما حسبه سرقات شوقي الأدبية، فذكر شعراء مثل المعري والمتنبي والشريف الرضيّ ومسلم بن الوليد وغيرهم ممن أخذ شوقي عنهم بحرية[١٣١]. ثم إلى جانب التقليد يأتي التكلف. فالشعر، كما يصر العقاد، يجب أن يكون صادراً عن موهبة طبيعية وتلقائية، وسوى ذلك يكون صنعة[١٣٢]، أي إنه لا يجيء نتيجة موهبة فنية بل نتيجة الذكاء[١٣٣]. وفي رأيه أن شعر شوقي كان يزخر بالصنعة ولا يعبر عن تجربة الشاعر الخاصة أو ذوقه أو عواطفه الحقيقية[١٣٤].

إن الآراء المعاصرة في الوطن العربي إجمالاً اليوم متفقة مع آراء العقاد عن شوقي[١٣٥]. لكن شوقي وأمثاله من الشعراء، على الرغم من كونهم تقليديين إلى حد كبير، ليسوا بمقلدين فعلاً، أي إنهم لا يقلدون الشعراء القدامى إلى درجة فقدان الفردية الخاصة والشخصية الشعرية. فبعض المواقف التقليدية التي بقيت في شعرهم ليست نتيجة تقليد مباشر متعمد ـ أي من فعل الذكاء والملاحظة ـ كما يريدنا العقاد أن نظن، بل إنها تعكس شخصيات الشعراء أنفسهم ومواقفهم التي كانت هي نفسها تقليدية إلى حد كبير. ثم إن الشعر القديم كان التراث الشعري الوحيد الذي كان بوسعهم التعلم منه. فقد كانوا يستمدون طاقتهم الشعرية من ذلك المعين الخصب، وكان هذا، غريزياً، الشيء الوحيد الممكن فعله في ذلك الوقت. وقد رأينا أنه عندما أدار شكري ظهره للتراث القديم واستدار نحو الشعر الإنكليزي، قبل أن يكون الشعر العربي قد استمد كل حاجته من القوة ومتانة الحبك من الشعر القديم، فإنه أخفق تماماً في تجاربه في لغة الشعر وفي الشعر المرسل. وسوف نرى كيف أن أبا شادي، وهو

---

(١٣٠) انظر هجوم العقاد العنيف على شوقي، في: العقاد، «شوقي في الميزان،» ج ١ و٢.

(١٣١) انظر المقطع عن تقليد شوقي، في: المصدر نفسه، ج ٢، ص ١٤٨ ـ ١٥٠.

(١٣٢) انظر كتابات العقاد عن «الصنعة» في شعر شوقي، في: عباس محمود العقاد، «أحمد شوقي،» في: العقاد، **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**، ص ١٥٦ ـ ١٨٢.

(١٣٣) انظر مقدمة العقاد لديوانه الأول **يقظة الصباح** (١٩١٦)، في: عباس محمود العقاد، **ديوان العقاد**، طبعة جديدة (القاهرة: ١٩٦٧)، ص ١٨. وقارن آراءه بآراء جبران عن شعر الفطرة وشعر الذكاء، في: جبران خليل جبران، **البدائع والطرائف** (القاهرة: مكتبة العرب، ١٩٢٣)، ص ٣٦.

(١٣٤) العقاد، **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**، ص ١٧٣ وغيرها.

(١٣٥) انظر مثلاً: شكري، «معالم الثورة الأولى عند العقاد،» ص ٨٣ ـ ٨٥.

معاصر أصغر لشكري، قد وقع تحت التأثير نفسه ولقي الإخفاق نفسه. فاستمرار الوضع العاطفي التقليدي في تلك الفترة (أي أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين) وضع مهم يجب فهمه وتوكيده لكي نفهم التطور الجمالي لدى العرب المحدثين. ويجب أن نلحظ أيضاً أن النسق العاطفي الموروث قد ترسخ، إلى درجة غير قليلة، بفعل الشعر القديم نفسه الذي أكد المواقف القائمة وردود الفعل العاطفية الموروثة، وصوّرها بأبيات شعر جاهزة لكبار الشعراء القدامى.

لكن مسألة أخرى، فنية صرفة، تستحق البحث هنا. فعبقرية شوقي، على الرغم من اضطرارها لحصر نفسها، بفعل الزمن وظروف الشعر وقتئذ، في إطار تقليدي، كانت مبدعة في حدود ذلك الإطار نفسه. لم يكن شوقي وحده في هذا، فثمة شعراء من ذوي المواهب الكبيرة استطاعوا كذلك أن يكونوا مبدعين في حدود الإطار التقليدي، شعراء مثل محمد مهدي الجواهري وبدوي الجبل وغيرهما. فإلى جانب التقارب النسبي في المواقف بين هؤلاء الشعراء والتكوين العاطفي القديم، ثمة نوع من الحالة العاطفية التي تستثار تلقائياً عن النظم، فتؤدي إلى سيطرة روح الشعر القديم على الملكة الإبداعية. هؤلاء الشعراء لا يقلدونها عامدين، كما يفعل صغار الشعراء، إنهم يتشربونها بشكل أصيل. وتؤكد هذه الفكرة استجابة القارئ العربي الحديث الذي تعمق في دراسة شعر العصور الكلاسيكية، إلى الشعر القديم، فهو كثيراً ما يكون جزءاً من هذا الوضع العاطفي الموروث، وتكون استجابته لهذا الشعر استجابة عاطفية صادقة أكثر منها تعرفاً على مناحيه الجمالية. ويجب ألا يغيب عن البال أن الشعر القديم لا يزال يشكل جزءاً من الثقافة الحديثة الحية لعدد كبير من العرب. إذا لم ندرك ذلك، تغدو حكاية الشعر المعاصر في الوطن العربي بأكملها، وصراعه وتطوره، مسألة لا يمكن توضيحها. إن القانون العام هو أن الفن الراقي لا يفقد جماله بتغير الاتجاهات والتقنيات الفنية، ومن يعجز عن أن يستوعب جمالياً المذاهب جميعها ويرى قيمتها في عصرها وفي كل العصور يظل ناقص القدرة على التمييز والتقويم، ولا يؤخذ برأيه.

هذا لا يعني أن التقليدية في الشعر، حتى على أيدي أصحاب المواهب الكبيرة من الشعراء، كان يجب ألا تهاجم وترفض. لكن غلطة العقاد تكمن في سوء اختياره الأمثلة من شعر شوقي ليصور آراءه. ففي إشارته إلى الإحالة في شعر شوقي، تحدّث العقاد عن مبالغات لا حصر لها، وأكاذيب، وتناقضات في المعاني، وافتقار المنطق وغير ذلك من العيوب. لكنه في الحقيقة لم يستطع إثبات الإحالة في كثير من الأبيات التي اختارها. وقد قدم مثالاً لذلك بيتاً من مرثية لزعيم مصر الوطني، مصطفى كامل (المتوفى عام ١٩٠٨).

مصر الأسيفة، ريفها وصعيدها　　قبرٌ أبرّ على عظامك حاني

فهو يرى أن المقصود من ذلك البيت أن يكون مثلاً رائعاً من الحكمة، لكنه كان محض صنعة، لأن شوقي جعل من مصر جميعها قبراً واحداً كبيراً للرجل الذي عمل على تقدمها![١٣٦].

كان العقاد غالباً ما يصر على وحدة القصيدة التي كان يجد شعر شوقي يفتقر إليها. وعندما كان يتحدث عن الوحدة، فإنه كان في العادة يقصد الوحدة العضوية، وربما كان أول من كتب حول هذا الموضوع في العربية الحديثة بمثل ذلك الوضوح والإصرار[١٣٧]. في ما بعد، أكد مندور عدم أهمية الوحدة العضوية في الشعر الغنائي؛ فمن الخطإ في رأيه أن يُطلب من الشاعر هذا النوع من الوحدة في القصيدة الغنائية لأن القصيدة الغنائية تقوم على تداعي المشاعر والخواطر في غير نسق وضعي محدد[١٣٨]. ويمضي مندور بعد ذلك فيبين افتقار شعر العقاد نفسه إلى هذه الوحدة[١٣٩]. لكن مناقشة العقاد هذا الموضوع قد أثمرت في العقود اللاحقة، وراح الشعراء المعاصرون في الخمسينيات يعدون الوحدة العضوية في القصيدة من أهم عناصر الشعر. غير أن مندور كان أول من عارض هذه النظرية ورفض القبول الأعمى للوحدة العضوية في القصيدة على أنها مطلب أساسي في الشعر الجيد.

كان العقاد يحث الشعراء على أن يغوصوا في جوهر الأشياء وأن يعكسوا في الشعر اتساع الكون وعمق الحياة[١٤٠]. وكان يعيد ويكرر أن الشعر يجب أن يكون أصيلاً وأن يعكس استجابة الشاعر التلقائية للأشياء[١٤١]. وعنده أن شوقي إمام الصنعة، مفتقر كلياً إلى التلقائية أو الأصالة. غير أن العقاد لم يستطع أن يثبت سطحية شوقي. وقد تناسى كذلك أن شوقي قد عبّر عن نفسه بشكل يتلاءم مع رؤيا جيله ومزاجه. صحيح أن الشاعر كثيراً ما يكون سابقاً عصره، وقد يكتب شعراً متقدماً

---

(١٣٦) العقاد والمازني، **الديوان، كتاب في النقد والأدب**، ج ٢، ص ١٤٧.

(١٣٧) إضافة إلى كتاباته في **الديوان**، انظر: عباس محمود العقاد، «الشعر العربي والشعر الإنكليزي،» في: العقاد، **ساعات بين الكتب**، ص ٣٤٦. انظر أيضاً الفصل الذي كتبه عبد الحي دياب عن فكرة الوحدة في القصيدة وتفسير العقاد لها، في: عبد الحي دياب، **عباس العقاد ناقداً** (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥)، ص ٤٠٥ ـ ٤٢٨.

(١٣٨) مندور، **النقد والنقاد المعاصرون**، ص ١١٣.

(١٣٩) المصدر نفسه، ص ١١٥ ـ ١١٨.

(١٤٠) عباس محمود العقاد، «الشعر في مصر،» في: العقاد، **ساعات بين الكتب**، ص ١١٤ ومصادر أخرى.

(١٤١) انظر: عباس محمود العقاد، «الصحيح والزائف من الشعر،» في: المصدر نفسه، ص ٧٣ ـ ٧٨ ومصادر أخرى.

على زمنه لا يفهمه إلا أفراد قلائل، وفي شعرنا الحديث أمثلة غير قليلة على هذا، لكن ذلك لم يكن دور الإحياء الذي كان مقدراً لعبقرية شوقي أن تقوم به في الشعر الحديث. من ناحية أخرى، فإن إصرار العقاد على أن ينظر الشاعر في دخيلة نفسه ويبحث فيها عن الإلهام لم يكن بالدعوة العريضة إلى الرومانسية، بل استمراراً لهجومه العنيد على شعر الكلاسيكية المحدثة وإهمال هذا الشعر لتصوير تجربة الشاعر الخاصة. كان هدفه الرئيسي أن يصور الشاعر موقفه الحقيقي من الحياة والأشياء وأن يقدم فلسفة شخصية عن الحياة، لا موقفاً تقليدياً مكروراً[١٤٢].

لكن العقاد في دعوته الصريحة للعودة إلى النفس قد أهمل نقطة بالغة الأهمية. تلك هي الصعوبة، بل الصعوبة البالغة أمام شاعر تلك الأيام أن يبلغ المعرفة الحقيقية بالنفس، ويهمل الواجهة العامة[١٤٣] التي خبرها الشعر قروناً عديدة. فحتى خارج مجال الشعر، كان من الصعب على المرء في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين أن يتحرر من المحاظير المتغلغلة في النفس، ومن المواقف الغريزية التي تعبر عن نفسها في استجابة المرء للعلاقات الشخصية والاجتماعية. فخلال النصف الأول من القرن العشرين كانت إحدى المشكلات الرئيسية أمام الشعر العربي الحديث هي الصراع الواعي وغير الواعي لبلوغ الصدق العاطفي والروحي الذي برهن الشعر على مناعة شديدة دونه. ولو رجعنا إلى القرن التاسع عشر لوجدنا أن القضايا التي كان الشدياق يثيرها في جهوده النثرية الأصيلة الجريئة لم تكن ذات طبيعة روحية ولا عاطفية بشكل خاص، بل كانت فكرية بالدرجة الأولى. لكن هذا النوع من الشجاعة والتفرد الفكري ليس ذا قيمة بالنسبة إلى الشعر لأن الشعر هو بالدرجة الأولى تعبير عن عواطف ومواقف روحية ونفسية، ولذا فإنا نرى الشدياق يتعثر ويسقط وهو يكتب الشعر بالطريقة التقليدية المكرورة، حيث العواطف المألوفة تستثار وتُصوَّر في القصيدة. وتتضح الطريقة التقليدية نفسها في الشعور والاستجابة العاطفية في الشعر عند رزق الله حسون. فهذا الشاعر أصدر مجموعة شعرية نظم فيها عدداً من قصص الكتاب المقدس، وأصدر مجموعة ثانية ترجم فيها حكايات رمزية من الشعر الروسي، ولكننا نجده عند التعبير عن الأمور الشخصية يتراجع نحو الأساليب التقليدية في التفكير والشعور. ففي مدحه التقليدي وهجائه، وفي قصائد الشكوى والحنين، بقي شديد الإخلاص للتراث الشعري.

كانت معاناة التجربة العاطفية والروحية ذات الطبيعة الذاتية وتصويرها في الشعر مشكلة واجهها كثير من الشعراء العرب في بداية العصر الحديث. فلم تستطع عائشة

---

(١٤٢) العقاد، «أحمد شوقي،» ص ١٦٠ ـ ١٦١ ومصادر أخرى.

(١٤٣) يقصد بالعامة هنا الصفة غير الشخصية للتجربة، وتشمل هذه شعر البلاط وشعر المنابر.

التيمورية (المتوفاة عام ١٩٠٢) أن تعبر إلا عن العواطف والأمزجة المألوفة في التراث الشعري، من دون تجربتها الخاصة، فليس في نشأتها أو تعليمها أو حياتها[١٤٤] ما يوحي بتأمل داخلي عميق أو نزوع للنفس نحو ميادين من التجربة غير معروفة في تلك الأيام[١٤٥].

من استعراض تطور الشعر في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين يتضح للمرء التقدم البطيء نحو اكتشاف الذات، والنمو التدريجي لتجربة الفرد الداخلية وتعمق رؤياه. فهذه عملية بالغة التعقيد تشمل عدة مناح من النمو، فكري أولاً، ثم روحي وعاطفي. كان أول خروج للفرد العربي على أسلوب الحياة التقليدية القاسية قد حدث عند اكتشافه ورفضه القيود الخارجية (من سياسية واجتماعية) التي كانت تعيق نموه بوصفه عضواً في المجتمع. وبالنسبة إلى الأديب العربي كانت هذه ثورته الأولى، أطلق فيها أولى صيحاته ضد قيوده الخارجية ودعا إلى الحرية. وقد جرى التعبير عنها بطرق عديدة، في الشعر والنثر معاً[١٤٦]. ففي الشعر ظهرت تنويعات عديدة على الموضوع نفسه عبر العقود، وكانت التعابير والمواقف تتكرر مرة بعد مرة حتى تحجرت وأضيفت إلى مخزون الكلمات والعبارات والعواطف الجاهزة الذي تزدحم به كل لغة. وبعد ذلك، كان على الشعر في محاولته التعبير عن حياة الفرد الداخلية، وخصوصية ذاته، أن يتغلب لا على الذات التقليدية وحسب، بل كذلك على العبارات والمواقف

---

(١٤٤) حول حياتها. انظر: ماري الياس زيادة، **عائشة تيمور**، كتاب الهلال؛ ٦٨ (القاهرة: دار الهلال، ١٩٥٦). انظر أيضاً: العقاد، **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**، ص ١٥٠ ـ ١٥٤، وعائشة عبد الرحمن [بنت الشاطئ]، **الشاعرة العربية المعاصرة**، محاضرات ألقتها على طلاب قسم الدراسات الأدبية واللغوية الدكتورة عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٣)، ص ١٥ ـ ١٩.

(١٤٥) يقع العقاد في إحدى مناقشاته المتناقضة عندما يقرر أن شعرها يفتقر إلى التعبير عن العاطفة الصادقة لأنها امرأة. فالشاعرات في رأيه سلبيات لكونهن نساء، ولا يستطعن التفوق إلا في شعر الأحزان والنحيب. انظر: العقاد، **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**، ص ١٥١ ـ ١٥٢. ولو صح ذلك، لماذا يتهم العقاد إذاً جميع شعراء عصره بقمع الذات والافتقار إلى الأصالة؟ والواقع أن جميع الشعراء بمن فيهم الشاعرات في ذلك الزمن، كانوا يعانون الانغلاق نفسه في الشخصية إزاء المغامرة العاطفية الصادقة. لدى بنت الشاطئ نظرية مختلفة، فهي شديدة الانشغال بمشكلة الكبت العاطفي عند المرأة العربية، وتجعل ذلك تعميماً شاملاً في تناولها الأعمال الأدبية للنساء العربيات. فعندها، مثلاً، أن شعر الحب عند عائشة التيمورية أصيل؛ فهي قد لا تكون فكرت برجل بعينه، لكنها كانت تفكر بالحنين للحب الذي طال كبته عند المرأة العربية. انظر: عبد الرحمن، المصدر نفسه، ص ٢٩، وص ١٩ ـ ٣١ حول نقاش طويل عن الموضوع لا ينجح بإقناعنا.

(١٤٦) حول وصف كامل للمؤثرات الاجتماعية والسياسية في الأدب العربي الحديث، انظر: المقدسي، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث: دراسات تحليلية للعوامل الفعالة في النهضة العربية الحديثة ولظواهرها الأدبية**، والدقاق، **الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث**.

المكررة في شعر طالما تكرس لوصف القيود الخارجية الواضحة التي تكبل الحياة. وسوف نعرض لذلك بصورة أوضح في مسار هذا الكتاب.

عندما بدأ العقاد يدعو إلى استدعاء لهجة أكثر خصوصية في الشعر، لم يكن يتوقع أمرين اثنين: **الأول** أن اكتشاف المرء الحياة التي أصبح يدرك أن الناس يعيشونها في بلاد أكثر تقدماً والفرق بينها وبين الحياة في المجتمع الذي كان يعيش فيه(١٤٧)، كان اكتشافاً أضعفت من صدمته سيطرةُ المحاظير والممنوعات الموروثة عليه بالذات. والأمر **الثاني** أن الشعر في الوطن العربي في العقدين الأولين من القرن العشرين كان مثقلاً بالتقاليد إلى درجة يصعب معها استثارة الاستجابة السريعة الناجحة، ليس فقط عند المتلقي، بل عند الشاعر نفسه أيضاً، لأي تغيير كبير في نبرة الشعر العاطفية. وأحسن ما يدعم هذا القول شعر جماعة الديوان أنفسهم، فمع أن هؤلاء الشعراء حاولوا التعبير عن مشاعرهم الخاصة في شعرهم، إلا أن ذلك بقي مفتقراً إلى العمق والنضج العاطفي.

لكن أكثر كتابات العقاد عن الشعر، وعلى الأخص سلسلة المقالات التي نشرها بعنوان **الشعر في مصر** تبقى أهم وثيقة لدينا عما كان يجري في الشعر المصري في العقدين الثاني والثالث. ففي هذه المقالات الثماني (التي كتبها سنة ١٩٢٧) استعرض العقاد ميدان الشعر في مصر، فوصف المحصول بـ «الفقير الضئيل»(١٤٨) والمفهوم العام للشعر بـ «الناقص الجاهل»(١٤٩) والوضع العام لشعر يحاول أن يواجه، بوسائل محدودة ومعرفة محدودة، أوضاع الحياة الجديدة في مجتمع متغير. كان العقاد يقول إن معاصريه كانوا يدينون بعدد من المفاهيم المغلوطة عن حداثة الشعر. وكان أول هذه المفاهيم اعتقادهم أن الشعر العصري يكون في وصف المخترعات الحديثة مثل البخار والكهرباء والطائرات والآلات الأخرى(١٥٠)، وهو أمر يدعو إلى السخرية: فالتغيير في الموضوع وحده ليس دليل حداثة، لأن الحداثة موقف داخلي في الشاعر والأسلوب الذي يصف به الأشياء(١٥١). هذه واحدة من أفضل أفكار العقاد لأنها تفرق بين الموضوع والمحتوى في الشعر، لذا فشاعران مثل حافظ وعلي الجارم لا يبرهنان على حداثتهما عندما يتجردان لوصف الطائرة والقاطرة. فهو يرى أن ذلك الوصف ليس

---

(١٤٧) العقاد، «خواطر عن الطبع والتقليد،» ص ٤٢١.

(١٤٨) العقاد، **ساعات بين الكتب**، ص ١٠٦ وغيرها.

(١٤٩) المصدر نفسه، ص ١٠٦، ١٠٨ وغيرها.

(١٥٠) المصدر نفسه، ص ١٢٢ و١٤٢.

(١٥١) انظر: المصدر نفسه، ص ١١٧، حيث يتكلم على «الموقف» في الشعر بوصفه الهدف والدافع الأساسي.

سوى استمرار للتراث الشعري القديم في وصف الحصان والناقة[١٥٢]. والمفهوم الزائف الآخر، في رأي العقاد، هو الاعتقاد بأن تجنب المبالغة (وهي نقطة كان العقاد يصرّ عليها في نقده لشوقي) ينشأ من متابعة الحقيقة العلمية الموضوعية بدقة بالغة. وقد أكد بحق أن ذلك أمر مضحك، لأنه يجعل من «ألفية ابن مالك أبلغ الشعر القديم والحديث»[١٥٣]. وقد سمح للشعراء بالمبالغة، شرط أن يتبعوا الحقيقة الفنية في الوقت نفسه[١٥٤].

وفي المقالة السادسة يواصل تصحيح مفاهيم مغلوطة أخرى عن الفن الشعري عند معاصريه، فالخيال في الشعر كما كان يرى، ليس بجواز مرور نحو الأكاذيب أو المفاهيم غير المنطقية. والتعبير عن العواطف لا يتم بتصوير الرقة المفرطة والمشاعر المخنثة، والدموع، والحسرات، والأحزان، والشكوى، والتعاسة. أما لغة الشعر فيجب ألا تنحصر بكلمات معينة ذات «قيمة شعرية» يرددها جميع الشعراء. كما يجب ألا يكون التعبير عن الأفكار في الشعر بطرق ملتوية تجعل فهمها في غاية الصعوبة، أو عن طريق تشبيهات متكلفة وصور مفتعلة، مقحمة إقحاماً[١٥٥].

والمفهوم المغلوط الشائع الآخر الذي انتقده العقاد كان الظن بأن الشاعر يجب أن يكون داعية أخلاق أو مساهماً مباشراً بشعره في تقدم شعبه. ففي حقبة العشرينيات كان هذا المفهوم عن دور الشعر، وهو مفهوم تطور بعد ذلك فاتخذ شكلاً أكثر تعقيداً وأهمية في حدود منتصف القرن، لا يزال ساذجاً، يؤمن بأن الشعر سجل وتعليق على الأحداث العامة، يتابعها باستمرار إما محتفلاً أو هاجياً. وقد رفض العقاد الفكرة التي تقول بأن الشاعر لا يستطيع الإبداع حتى يحتفل في شعره بالأحداث السياسية والاجتماعية في زمنه[١٥٦]. وراح يحذر من السعي للإفادة المباشرة من الفن قائلاً إن دور الشعر في إثارة وعي الشعب يختلف عن دور السياسيين والعاملين في الخدمة الاجتماعية، لأن الشعر يمكن أن يعلم الناس محبة الجمال، وهذا بدوره يعلمهم أن يثوروا على الاضطهاد والطغيان، فالروح التي تفهم الجمال ترفض الذل والطغيان[١٥٧].

---

(١٥٢) المصدر نفسه، ص ١٢٢.

(١٥٣) المصدر نفسه.

(١٥٤) المصدر نفسه، ص ١٢٢ ـ ١٢٣. انظر أيضاً مقدمته لديوان شكري الثاني (١٩١٣) في: عباس محمود العقاد، «الشعر ومزاياه،» في: العقاد، **مطالعات في الكتب والحياة**، ص ٤٣٣ ـ ٤٣٤.

(١٥٥) العقاد، **ساعات بين الكتب**، ص ١٢٩ ـ ١٣٠.

(١٥٦) المصدر نفسه، ص ١٢٤ ـ ١٢٥ و١٤١.

(١٥٧) المصدر نفسه، ص ١٢٦.

ويتلخص مفهوم العقاد عن التجديد في الشعر في المقالة الأخيرة. فقد أكد فيها أن التجديد ليس في رفض الجيد في الشعر العربي القديم، بل في أن يكتب الشاعر ما يحس به في قلبه فعلاً. وعلى الشاعر أن يكون صدى لما في عصره هو، لا أن يسير على خطى القدماء، ويرى العالم من خلال عيونهم[١٥٨].

ليس من هدف هذا البحث التفصيل في نظرية العقاد النقدية في الشعر، بل تلخيص إنجازه وأثره[١٥٩]. إن الكثير من كتابات العقاد لم تزل تحمل طابع الأصالة والجدة، حتى في هذه الأيام. واعترافه منذ عام ١٩١٣ بالروابط القوية التي أقامها هو وزميلاه مع الكتابات الغربية عن الشعر[١٦٠] لم ينل من مكانته بل رفع منها. فقد كان يكتب بأسلوب جزل صحيح، وكان واسع الاطلاع في الأدب العربي والدراسات الإسلامية، وكان يتحدث بقوة عن مستقبل مصر، وعن التقدم والوطنية، وعلى رغم اعتماده الشديد على الفكر الغربي فإن ذلك لم ينل من قدره. وإذا كان عدد كبير من معاصريه لم يسيروا معه مؤيدين، فإن ذلك لا يغير من الواقع، وهو أن عدداً كبيراً آخر كانوا من مؤيديه. ولا شك في أن خدمة العقاد النقد الشعري العربي والثقافة عموماً لا يمكن الاستهانة بها. ففي خلال بضعة عقود من هذا القرن راح يقدم للقراء العرب خلاصة ما كان قد قرأ ودرس وتمثل من الثقافة الغربية، ويطبق الوسائل الغربية الحديثة في نقده بعض الشعراء القدامى، إلى جانب كتاباته في السيرة. وقد نجح إلى حد كبير بربط الثقافة العربية بالثقافة الغربية، وحاول أن يخلص الشعر من المحاكاة والتصنع. ويجب أن يعترف المرء بأن نقده على الرغم من قسوة عباراته ومرارتها، كان كبير الأثر في زمانه، لأنه أحدث هزة في المفاهيم الراسخة عن الشعر. كان تأثير مطران قبله مقصوراً على بعض الشعراء والنقاد، عندما كان أغلب جمهور الشعر كامل التعلق بالقيم والمفاهيم القديمة وحدها. لكن العقاد، بنقده الملحاح، حمل إلى الشعر أنفاساً جديدة. فقد ربط بين فن النقد وبين الانطباعات الحية، وحركة الحياة حوله، وجوهر الحياة نفسها. لقد حاول أن يحرر الشعر العربي من ربقة الميوعة العاطفية والجهل، كما ساعد إلى حد كبير في تفتيت الخنوع النقدي والتصلب في زمانه، ولكي

---

(١٥٨) المصدر نفسه، ص ١٤١ ـ ١٤٢.

(١٥٩) لمزيد من التفاصيل عن مفهوم العقاد للشعر، انظر: مندور، **النقد والنقاد المعاصرون**، ص ١٣٠ وما بعدها؛ دياب، **عباس العقاد ناقداً**، خصوصاً ص ١٩٩ ـ ٤٢٨؛ سلام، **تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع عشر**، ص ٢١٨ وما بعدها، وعبد الفتاح الديدي، **النقد والجمال عند العقاد** (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٨)، بخاصة فصله بعنوان: «نظرية النقد عند العقاد،» ص ٩٤ ـ ١٢٦ وغيرها من المصادر العديدة.

(١٦٠) انظر: العقاد، «خواطر عن الطبع والتقليد،» ص ٤١٦.

يبلغ ذلك اتبع الطريقة الوحيدة التي كان يمكن أن تؤثر في زمانه: سخرية مباشرة لا تلين، وهجوم على العناصر غير المرغوبة في الشعر، وكل ذلك بعبارة قوية مؤثرة، تستند إلى أرضية صلبة من المعرفة والثقافة الحديثة.

لكن العقاد لم يستطع تقبل الشعر الحديث في حقبة الخمسينيات، وكان رفضه المستمر وسخريته من الحركة الجديدة في الشعر، وبخاصة حركة الشعر الحر، قد أفقده تعاطف جيل الشبان من الشعراء التجريبيين. وربما كان أغلب هؤلاء الشعراء لا يعرفون أن العقاد هو الذي قال في العقد الثاني من هذا القرن «إن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر تفتحت مغاليق نفسه، وقرأ الشعر الغربي، فرأى كيف ترحب أوزانهم بالأقاصيص المطولة، والمقاصد المختلفة، وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية، فيودعونها ما لا قدرة لشاعر عربي على وضعه في غير النثر»(١٦١). هذا القول يختلف كثيراً عن آراء العقاد في الخمسينيات، يوم كان رئيس لجنة الشعر في المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية في القاهرة، فأغاظ جيلاً كاملاً من الشعراء عندما أحال ديوان محمود فوزي العنتيل على لجنة النثر لأن الديوان كان يضم بعض الأمثلة من الشعر الحر(١٦٢).

ثانياً: العــراق

من الصعب جداً تحديد أثر التجربة المصرية في النتاج الشعري في الأقطار العربية الأخرى في ذلك الحين. لقد سبق التوكيد في غضون هذا الكتاب على أن مصر كانت لزمن طويل مركز الثقافة العربية. ولكن ذلك يجب ألا يؤدي إلى القول بأن جميع التجارب في الشعر وجميع أفكار التجديد قد جاءت من القاهرة. ففي الوقت نفسه كانت ثمة يقظة عامة نحو الحاجة إلى التغيير في جميع تلك الأقطار العربية التي كانت تتمتع باستمرارية تراث شعري متواصل طول العقود، كالعراق وسوريا ولبنان. ففي هذه الأقطار كان التحول الأصيل في الحساسية الشعرية قد بدأ أيضاً.

ثمة ميدان شعري يجب ألا يتجاوزه في أي مرحلة من يكتب عن الشعر العربي الحديث، وهو العراق. ففي العقود الأولى من هذا القرن حدث نمو فني عظيم الشأن، يسانده تراث شعري راسخ الأصول نتج منه في أواخر الأربعينيات أهم وأعمق ثورة في تاريخ الشعر العربي. فمنذ السنوات الأولى من هذا القرن كانت تُرسى في العراق دعائم هذه الثورة التي ربما كان أهم عواملها ذلك الموقف المنفتح الطيب عند الشعراء والقراء في العراق تجاه المواهب المبدعة العربية (والأجنبية بعد

---

(١٦١) المصدر نفسه، ص ٤١٦ ـ ٤١٨.

(١٦٢) حول هذا انظر: مندور، **قضايا جديدة في أدبنا الحديث**، ص ٨٨ ـ ٩١.

ذلك) في كل مكان، إضافة إلى بلوغ وعي بالذات في وقت مبكر في المجال السياسي.

من الواضح أنه يستحيل الحديث بالتفصيل عن جميع الشعراء العراقيين الذين لمعت أسماؤهم خلال العقود الأربعة الأولى من القرن العشرين، وسوف أكتفي بالحديث عن ستة أو سبعة من الشعراء الذين تميزوا بمساهمتهم في تطور الشعر في تلك الفترة. لقد كانوا ورثة تراث لغوي وشعري بعيد الجذور، ولذا فقد استجاب كل منهم إلى تيارات الانتعاش الفكري والروحي والسياسي بطريقته الفردية الخاصة. ولكن بينما نجد أن نوعية التجديدات التي حققوها وعمقها يختلفان بشكل ملحوظ، فإن عنصراً رئيسياً واحداً يتخلل شعرهم جميعه وهو الانشغال بدرجات متفاوتة، بالمشهد الوطني، سياسياً واجتماعياً. إن دراسة هذه الفترة من الشعر العراقي يجب أن تكون ذات أهمية خاصة لأنها تبرز الخصائص الفردية لدى بعض هؤلاء الشعراء، وتوضح التفاعل بين التقاليد الشعرية والاجتماعية من ناحية، وبين الرؤيا والمواقف الجديدة من ناحية أخرى.

١ ـ مذهب المحافظين

أ ـ عبد المحسن الكاظمي (١٨٦٥ ـ ١٩٣٥)

كان عبد المحسن الكاظمي أول شاعر عراقي عاش تجربة المنفى الاختياري في القرن العشرين[١٦٣]. فقد كان من أوائل أنصار الحرية في العراق، دفعته كبرياؤه وغضبه، إلى جانب خوفه من السلطات العثمانية، إلى اللجوء إلى خارج العراق، فاستقر أخيراً في مصر عام ١٨٩٩[١٦٤]، حيث بقي حتى وفاته. وقد حمل معه ثقافته الشيعية الراسخة، مع قدر كبير من القيم البدوية ومعرفة واسعة بالشعر القديم[١٦٥]،

---

(١٦٣) لقد تكرر في الشعر العراقي في تلك الفترة الحديث عن نوع من النفي الاختياري أصبح عرفاً فيه، فإلى جانب هجرة عبد الغني الجميل الفعلية في القرن التاسع عشر، احتجاجاً على السلطات، كان شعره وشعر الآخرين مليئاً بالشوق إلى هجرة المكان الذي لا تحترم فيه كرامة الإنسان. لأمثلة من ذلك الشعر، انظر: إبراهيم الوائلي، **الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر** (بغداد: مطبعة العاني، ١٩٦١)، ص ١٥٢ ـ ١٥٣، ١٥٥ ـ ١٥٧، ١٥٩ ـ ١٦٠، ١٧١ ـ ١٧٣ وغيرها.

(١٦٤) انظر المقدمة التي وضعها مصطفى عبد الرزاق لديوان: عبد المحسن الكاظمي، **ديوان الكاظمي، شاعر العرب**، تحقيق ونشر حكمة الجادرجي، ٢ ج (دمشق: مطبعة ابن زيدون، ١٩٣٩ ـ ١٩٤٨)، ص ٦.

(١٦٥) إبراهيم السامرائي، **لغة الشعر بين جيلين** (بيروت: دار الثقافة، [د.ت.])، ص ٢٧ ـ ٤٣. انظر أيضاً: مهدي البير، **الكاظمي: دراسة أدبية** (بغداد: مطبعة الزعيم، ١٩٦١)، ص ٢٠ و٢٢ ـ ٢٤.

والمتأمل في شعره لا يجد أثراً كبيراً للمحيط الحضري القاهري، ولا للمعركة الفكرية التي كانت تدور في مصر خلال العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين. فلم يظهر على هذا الشاعر الوقور الهادئ أي وعي بالتنظيرات التي كانت تدور حول الشعر. وقد ظهر في بعض قصائده ميل بسيط غير ناضج نحو التجديد والتحديث، مثل قصيدته التي يصف فيها القطار، حيث يستعمل الصور نفسها التي استعملها الشاعر العربي القديم في وصفه فرسه وناقته(١٦٦). ويبدو ذلك غريباً لأن الكاظمي كان على صلة وثيقة بالعقاد الذي كان يقود الحملة ضد المذهب التقليدي، كما كان على صلة بأمثال العقاد ممن يحملون الفكرة نفسها(١٦٧).

كان الكاظمي شاعراً ذا قدرة عظيمة على الارتجال، يستمد شعره دوماً من مخزون ما يحفظ من الشعر القديم. وكان شعره تقليدياً جداً في مفرداته وعباراته وصوره، لكنه تميز بنقاء كلاسيكي لا يضاهيه في زمانه حتى شوقي العظيم نفسه. ففي شعره نجد شاعراً عراقياً متبحراً في التراث الشعري واللغوي الشيعي، يستطيع في نهاية القرن التاسع عشر أن يحرر نفسه كلياً من التزويقات والمحسنات اللفظية ويلتمس أمثلته في الأنساق القديمة الأكثر صفاء، كقصائد الشريف الرضي، الشاعر الشيعي الذي يتمتع باحترام كبير عند محبي الشعر.

لكن المباشرة وبساطة التناول في شعره وصفاء عباراته وقوة نسجها واتزان أجزائها ينال منها جميعها ما تخلف في شعره من صور تراثية بدوية لا علاقة لها بحياته هو أو بالحياة المعاصرة. لعل المرء قادر على أن يستمتع بالأبيات التالية لو علم أن شاعراً قديماً هو الذي قالها:

ما سلونا آرام نجد ولكن ... شغلتنا العلى عن الآرام

وبنفسي تلك الخيام ومن حل ... من الغيد بين تلك الخيام

كل حلو الدلال أبلج كالصبح ... رقيق الصبا رهيف القوام

لو كذاك الأصنام في الحسن تُبرَى ... جاز عندي عبادة الأصنام(١٦٨)

ليس في هذه الأبيات كلمة واحدة في غير موضعها. فهذه العبارات الجيدة الحبك، وذلك التناسق في الكلمات والإيقاع هي من الصفات الدائمة في شعره، إلا عندما يختار قافية صعبة. وهي ميزة لم يستطع بلوغها معاصراه الأكثر شهرة، الزهاوي

---

(١٦٦) انظر قصيدة «ودعوني أجوب هذه الدياميم» في: الكاظمي، المصدر نفسه، ص ٦٠ ـ ٦١.

(١٦٧) انظر المقالة التي كتبها العقاد عن الكاظمي، في: المصدر نفسه. وهذه المقالة تدل على أنهما كانا على معرفة وثيقة.

(١٦٨) المصدر نفسه، ص ٢١٢. حول الصفات البدوية في ثقافته، انظر: العقاد، المصدر نفسه، ص ١٥، والسامرائي، **لغة الشعر بين جيلين**، ص ٣١ ـ ٣٩.

والرصافي اللذان لم ينالا الثقافة الأدبية الشيعية التي نالها الكاظمي.

كانت الروحية البدوية والصفات البدوية من الخصائص التقليدية القوية في الشعر العراقي في القرن التاسع عشر، وبخاصة عند شعراء مثل إبراهيم الطباطِبائي، مدرّس الكاظمي(١٦٩)، ومحمد سعيد الحبّوبي. وتكثر هذه الصفات في شعر الكاظمي كذلك، ففي المقطع السابق نجد صورة البدوي المتنقل الذي رحل عن مضاربه، والإشارة إلى نجد والخيام ووصف الصبايا الحسان اللائي يشبه الصبح بياضهن، كلها مما يذكر بشعر الصحراء القديم. كما إن شعره في بعض قصائده يعكس الروح البطولية القديمة، كما نلمس في هذه المقتطفات:

تلكم قبائلنا التي ... تسع الأنام هباتها
إن تدعهم للمّة ... لبّت دعاك سراتها
وتسيل أنفسها عليك ولم تسل عبراتها

....

لا تغمد الأسياف إن حرب علت قبساتها
حتى تفلّل بالجماجم والرقاب شباتها
فصفاحهم أبداً تصافح في الطلى صفحاتها
ورماحهم أبداً تعانق في الحشا طعناتها
والخيل لم تبرح تطير بعزهم صهواتها(١٧٠)

فإلى جانب ذكر القبائل والسيوف والرماح، تعبر القصيدة عن روح الفروسية القديمة والشجاعة حيث أرواح الرجال تسيل على نصال السيوف، وحيث يقاتل الرجال على الخيول العربية المطهمة التي تطير كالجن(١٧١).

كتب الكاظمي كثيراً من قصائد المناسبات الخاصة والعامة. وكان أيضاً من أوائل أنصار القومية العربية بين شعراء العراق. ويبدو من المستغرب، لدى النظرة الأولى، أن معالجة مثل هذا الموضوع الجديد في الشعر لم يحدث تغييراً في لغة شعره وتعابيره. ولعل السر يكمن في أن الكاظمي عالج الموضوع بشكل تقليدي جداً، فجعل من

---

(١٦٩) السامرائي، المصدر نفسه، ص ٢٧. انظر أيضاً: البير، **الكاظمي: دراسة أدبية**، ص ٢٤، وحول الطباطبائي، انظر: الوائلي، **الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر**، ص ٢٦٣ ـ ٢٦٤.

(١٧٠) الكاظمي، **ديوان الكاظمي، شاعر العرب**، ص ٣٢٧ ـ ٣٢٨.

(١٧١) لمزيد من التفاصيل عن لغة الكاظمي الشعرية، انظر: السامرائي، المصدر نفسه، ص ٢٧ ـ ٤٣.

الأمة العربية موضوعاً للمديح والفخر. وراح يتغنى، بأسلوب تقليدي، بمديح الأمراء العرب الذين وضع جيله فيهم آماله وثقته(١٧٢). وقد حاول أن يستثير في الأمة روح الفروسية البدوية، فأنتج بذلك شعراً قومياً يبتعد قليلاً عن المشهد المباشر للصراع الوطني في العصر الحديث.

ب ـ محمد رضا الشبيبي (١٨٨٩ ـ ١٩٦٥)

ولد محمد رضا الشبيبي في أسرة نجفية مشهورة، وتعلّم في النجف وترعرع في أعرق تراث نجفي في الأدب، إذ كان والده شاعراً بارزاً(١٧٣). لكنه، مثل كثير من أهل النجف، نزح إلى بغداد خلال الحكم الوطني، ونجده في الثلاثينيات والأربعينيات يشغل مناصب عليا في الحكومة. وهو شاعر محافظ، يرتبط شعره بالتراث القديم إجمالاً ولا سيما بأسلوب الشريف الرضي(١٧٤). وتكمن جاذبية الشبيبي الخاصة كشاعر في تعبيره الحساس عن الجانب الأرق من العواطف، حتى إننا نجد عبّود وهو يستعرض ديوانه في الأربعينيات ينقاد بسهولة إلى سحر شعره، ويعلق أيضاً على علاقاته بالشعر القديم(١٧٥). غير أن علاقته بالشعر القديم لم تسيطر كلياً على ناحية الإبداع عنده، إذ إن في شعره عدة عوامل تنقذه من هذا: **أولها**، كراهيته الفطرية للمبالغة، سواء في شعره السياسي أو في غزله، و**ثانيها**، لهجة أكثر هدوءاً تنفر من الرنين العالي والعبارة الجهورية، و**ثالثها**، صدق العاطفة عنده وهذا في حد ذاته إنجاز مهم في ذلك الزمان. وقد بدأ الشبيبي ينظم الشعر في حدود عام ١٩٠٨، مدفوعاً بالأحداث العامة، لكن مجموعته الشعرية **ديوان الشبيبي** لم تنشر حتى عام ١٩٤٠.

كان الشبيبي محافظاً كذلك في بعض مواقفه الاجتماعية(١٧٦)، خلاف معاصريه

---

(١٧٢) انظر مثلاً قصيدته «وليس سواكم أيها العُرْبُ لي فخر» التي نظمها في مدح الأمير عبد الله بن الحسين، في: الكاظمي، المصدر نفسه، ص ١٩١ ـ ١٩٦.

(١٧٣) عبد الرزاق الهلالي، **الشاعر الثائر محمد باقر الشبيبي** (بغداد: مكتبة النهضة، ١٩٦٥)، ص ٢٧ ـ ٢٩.

(١٧٤) مارون عبود، **مجددون ومجترون** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٤٨)، ص ١٤٤، جميع الإشارات في هذا القسم تعود إلى هذه الطبعة، ومحيي الدين إسماعيل، «ملامح من الشعر العراقي الحديث،» **الآداب**، السنة ٣، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٥٥)، ص ٥٠.

(١٧٥) عبود، المصدر نفسه، ص ١٤٤ و١٤٩ ـ ١٥٠.

(١٧٦) في ما يلي، مثلاً، يعلن أن مكان المرأة وعملها في المنزل فقط:

بتدبير المنازل هنّ أولى ... وهم أولى بتدبير النزال

....

ومن للنسل تربية وحفظاً ... إذا ساويتنا في كل حال

انظر: محمد رضا الشبيبي، **ديوان الشبيبي** (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٠)، ص ١٠١.

التقدميين: الرصافي والزهاوي. لكنه كان عميق الانشغال بالصراع السياسي الذي يشغل شعبه، فكان التزامه أصيلاً كالتزام أخيه الشاعر محمد باقر (١٨٨٩ ـ ١٩٦٠)[١٧٧]. كانت أسرة الشبيبي شديدة الإيمان بعلاقة الشعر بالأحداث السياسية والاجتماعية المعاصرة للشاعر[١٧٨].

ولكنه سواء كتب عن الوطنية أو الحب (والموضوع الأخير أكثر وروداً في شعره) فإن قصائده تحفل بغنائية صافية، وبلغة شعرية مختارة[١٧٩]، وبرشاقة نادرة في الأسلوب وانسياب رائع في الإيقاع. ولم يتميز من الشبيبي في رشاقة شعره الكلاسيكية سوى معاصره السوري بدوي الجبل. الأمثلة التالية تصور هذه المزايا المختلفة:

ما زال في الصلوات الخمس ذكركم   نجوى مصلاي أو تسبيح محرابي
....
يا راقدي الليل منجاباً ظلامهم   ظلام ليليَ هذا غير منجاب
نادمتكم من مكاني واصطحبتكم   وإن أكن مستقلاً بين أصحابي
كأن معطي الهوى لم يُبقِ باقية   من الهوى للداتي أو لأترابي[١٨٠]

وهذا المثال:

لله عصبتك العشاق كم جزعوا   مما لقيت فما أغنوا وكم صبروا
تحمّلوا من عناءٍ فوق طاقتهم   ففارقوا الناس إلا أنهم بشر
بتنا نؤملهم من بعدما وردوا   أن يَصدروا بأمانيهم فما صدروا
طُلْ ما تشاء زماني لستَ لي عُمْرا   إدراك ما أتمناه هو العُمُرُ[١٨١]

ثم هذا المثال الطريف:

إني لأكره سلوتي أما الهوى   ـ وعيونكم ـ فأحبهُ وأحبه[١٨٢]

على الرغم من أن الشبيبي كان له أثره في الشعر العراقي الحديث[١٨٣]، إلا أنه

---

(١٧٧) حول حياة محمد باقر الشبيبي وكفاحه السياسي، انظر: الهلالي، **الشاعر الثائر محمد باقر الشبيبي**.

(١٧٨) المصدر نفسه، ص ١٢، من مقدمة الشاعر لكتاب الهلالي. انظر أيضاً مقدمة الشبيبي لديوانه: الشبيبي، المصدر نفسه.

(١٧٩) انظر: السامرائي، **لغة الشعر بين جيلين**، ص ٦٥ ـ ٦٦.

(١٨٠) الشبيبي، المصدر نفسه، ص ١٣٧.

(١٨١) المصدر نفسه، ص ١٤٣.

(١٨٢) المصدر نفسه، ص ١٣٥. حول روابط الشبيبي بالأدب القديم، انظر: السامرائي، المصدر نفسه، ص ٥٧ ـ ٥٨.

(١٨٣) انظر أيضاً: إسماعيل، «ملامح من الشعر العراقي الحديث،» ص ٥٠.

غير معروف على نطاق واسع بين جيل الشعراء العرب في النصف الثاني من القرن العشرين خارج العراق، ففصاحة ديباجته ورشاقة تعابيره الكلاسيكية قد تضاءلت أهميتها بالنسبة إلى الاتجاهات الجديدة كلياً في الشعر العربي المعاصر. وعند مقارنته بسمعة الرصافي التي عمت الوطن العربي في النصف الأول من القرن العشرين، نجد أن القيمة الجمالية الأعلى في شعر الشبيبي لم تنل حظها من الاهتمام.

٢ ـ تغيّر الحساسية الشعرية

إن معروف الرصافي وجميل صدقي الزهاوي اسمان يعرفهما كل باحث في الشعر العربي، ولا شك في أن هذين الشاعرين يسيطران على المشهد الشعري العراقي في العقود الأولى من هذا القرن. فعن طريقهما استطاع الشعر العراقي الحديث أن ينال أهمية على المستوى العربي الشامل. وانتهت في عهدهما تلك العزلة المؤسفة التي فُرضت على الشعر العراقي في القرن التاسع عشر بسبب ضعف وسائل الاتصال، ثم إذ تحسّن توزيع المجلات العربية وبدأت اليقظة السياسية في العقد الأول من القرن العشرين مع إعلان الدستور العثماني، اتخذ العراق موقعه الطبيعي في ميدان الشعر العربي.

نشر الزهاوي ديوانه الأول **الكلم المنظوم** في بيروت عام ١٩٠٨ وتبعه الرصافي الذي نشر ديوانه عام ١٩١٠ في بيروت كذلك، بعنوان **ديوان الرصافي**. كان الزهاوي معروفاً لدى القراء العرب من خلال آرائه الجريئة المنشورة في **المقتطف والهلال**(١٨٤)، وكان شعره يُنشر تحت اسم مستعار في المجلات المصرية. وكان شعر الرصافي معروفاً كذلك لدى القارئ العربي في وقت مبكر من القرن، إذ كان ينشر أيضاً في المجلات المصرية والسورية، وقد اكتسب شهرة شعرية في وقت مبكر جداً(١٨٥). بفضل هذين الشاعرين العراقيين انتقل المشهد الشعري من المراكز الشيعية

---

(١٨٤) من أمثلة ذلك، انظر دراستي: جميل صدقي الزهاوي: «الدفع العام والظواهر الطبيعية والفلكية،» ص ١٢٧ ـ ١٥٢ و«الخط الجديد،» ص ٦٩ ـ ٨٩ في: عبد الحميد الرشودي، **الزهاوي، دراسات ونصوص** (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٦)، الدراسة الأولى نشرت في: **المقتطف**، المجلد ٤١، الجزء ١ (تموز/يوليو ـ ايلول/سبتمبر ١٩١٢)، ص ٢٦ ـ ٣٤، الجزء ٢، ص ١١٣ ـ ١١٧، والجزء ٣، ص ٢٢١ ـ ٢٢٦، والدراسة الثانية سبق أن نشرت في: **المقتطف**، المجلد ٢٠، الجزء ١٠ (تشرين الأول/أكتوبر ١٨٩٦)، ص ٧٣٨ ـ ٧٥٢. ومن الطريف أن أصحاب **المقتطف** أعادوا طبع الدراسة الأخيرة بعد ذلك في شكل كراس ووزعوه هدية للقراء. انظر: هلال ناجي، **الزهاوي وديوانه المفقود** (القاهرة: دار العرب، ١٩٦٣)، ص ٥٣.

(١٨٥) انظر: بدوي أحمد طبانة، **معروف الرصافي: دراسة أدبية لشاعر العراق وبيئته السياسية والاجتماعية** (القاهرة: مطبعة السعادة، ١٩٤٧)، ص ٣٦ ـ ٣٧.

في النجف والحلة إلى بغداد، حيث أقام يوماً الجميل والأخرس في القرن التاسع عشر. إن كون النجف أخصب الميادين الشعرية في العراق يجب ألا يوحي بأن بغداد لم تكن لها حياتها الأدبية العريقة. فبغداد كالنجف كان فيها كثير من الأسر المشهورة في ميادين البحث والأدب، ويبدو أن الملتقى الأدبي كان مألوفاً في بغداد في مجتمع الأدباء(١٨٦). كانت تعقد هذه المجالس في دور أهل الأدب وتحت رعاية البارزين أول الأمر، ثم صار من المألوف بعد ذلك أن تعقد هذه المجالس في المقاهي البهيجة على ضفاف دجلة(١٨٧).

انتقل مركز النشاط الشعري في العراق من النجف، لكن المدينة واصلت إنجاب كثير من المواهب الشعرية، فقد جاء من النجف الشاعران الشقيقان محمد باقر ومحمد رضا الشبيبي، والشاعر علي الشرقي، والشاعر الجوّال أحمد الصافي النجفي، والشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري. لقد نشأ هؤلاء الشعراء على التراث النجفي، ثم التحقوا بوفود الباحثين عن المناصب الذين كانت العاصمة هدفهم الوحيد، وقد راحت تنمو سريعاً في ظل الحكم الوطني في العشرينيات. وقد خرج عن ذلك الصافي الذي أمضى أغلب حياته في منفى اختاره لنفسه في سوريا ولبنان.

كان الشعر عند الزهاوي والرصافي يرتبط مباشرة بالأحداث السياسية، فترسخ دور الشاعر كمعبّر عن الشؤون السياسية والاجتماعية لشعبه(١٨٨). بوسع أي قارئ

---

(١٨٦) انظر: إبراهيم الدروبي، **البغداديون، أخبارهم ومجالسهم** (بغداد: مطبعة الرابطة، ١٩٥٨)، حيث يتابع الكاتب التقاليد الثقافية لعدد من الأسر المشهورة في بغداد ويتحدث عن مجالسهم الاجتماعية والأدبية وعن مدارس العلم القديمة والجديدة في المدينة. ففي ص ٣٠ ـ ٣٢ يتحدث الكاتب عن أسرة الجميل، ص ٤٤ ـ ٤٥ عن مجلس الأخرس، ص ٤٥ ـ ٤٦ عن مجلس الشيخ صالح التميمي، ص ١١٠ ـ ١١٢ عن مجلس الرصافي وص ٢٠٣ ـ ٢٠٥ عن مجلس الزهاوي.

(١٨٧) انظر: المصدر نفسه، ص ١١١ ـ ١١٣، ٢٠٤، ٣٨٨ ـ ٣٩٣ وغيرها. انظر أيضاً: محمد مهدي الجواهري، «ذكريات عن الزهاوي،» **الأديب العراقي** (بغداد)، العدد ٣ (أيار/مايو ـ حزيران/يونيو ١٩٦١)، ص ٧ ـ ٢٥، ففي ص ١٦ ـ ١٧ وصف الجواهري الممتع لحلقة الزهاوي الأدبية في مقهى الرشيد على شاطئ دجلة، ورسالة الزهاوي الثانية إلى أحمد عيسى بتاريخ ٢٠/ ١١/ ١٩٣٢ في: الرشودي، **الزهاوي، دراسات ونصوص**، ص ٣٥.

(١٨٨) حول تفسير دور هذا الجيل من الشعراء العراقيين في الإصلاح الاجتماعي والتعبير السياسي، انظر: عبد الكريم الدجيلي، **محاضرات عن الشعر العراقي الحديث**، ألقاها عبد الكريم الدجيلي على طلبة قسم الدراسات العربية واللغوية ([القاهرة]: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٩). انظر أيضاً: يوسف عز الدين، **شعر العراق الاجتماعي، ١٩٠٠ ـ ١٩٤٥** (بغداد: ١٩٦٢)، الذي يحوي ستة فصول عن: المشكلات الاجتماعية، أثر الاحتلال، تحرير المرأة، مشكلات الريف، التربية، والفقر، وكتابه الأكثر تفصيلاً: يوسف عز الدين، **الشعر العراقي الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه** (بغداد: مطبعة أسعد، ١٩٦٠). وحول الاتجاه القومي في الشعر، انظر: الدقاق، **الاتجاه** =

للشعر المكتوب في تلك الفترة أن يلاحظ التزام الشعر الوثيق بالحياة العامة، وكما سبق أن رأينا في هذا الكتاب، أصبحت المواضيع السياسية والاجتماعية أهم وسيلة لاتقنية لتجديد الشعر العربي، لما تتطلبه هذه المواضيع الجديدة من تجديد في عناصر الشعر المختلفة: في اللغة والأسلوب والعاطفة، وإن ظل هذا التجديد محدوداً. ومن المهم هنا أن نصف الخصائص العامة التي ميزت هذه العناصر الثلاثة، ونذكر باختصار تطورها التدريجي قبل البدء بتقويم إنجازات كل واحد من هؤلاء الشعراء.

إن أي دراسة للشعر في هذه الفترة المتغيرة يجب أن تأخذ بعين الاعتبار العلاقة الأساسية التي لا يمكن فصلها بين الموضوع من جهة، وبين اللغة والأسلوب والموقف واللهجة والعاطفة من جهة أخرى. ففي العقود الأولى من القرن العشرين ظهر نوع من الشعر الملتزم، واستمر في النمو حتى الوقت الحاضر متطوراً في خصائصه المحدّدة حتى أصبح جنساً قائماً بذاته. ولم نجد ما يطلق على ذلك الجنس من الشعر أفضل من تسميته باسم «شعر المنابر»، وسوف أحلل تقنية هذا الشعر في فصل لاحق.

اللغة والأسلوب: لقد جرى تبسيط كبير في لغة الشعر السياسي والاجتماعي، وحاول أغلب الشعراء أن يكتبوا بلغة معاصرة. وربما كان الشعر العراقي أفضل مثال على الصراع للتحول من لغة قروسطية إلى لغة شعرية حديثة، لأن هذا الصراع واجه في العراق لغة قامت على أساس شديد من الجزالة. وقد جاء ذلك الصراع بنتائج فيها من التنوع قدر ما فيها من التناقض. فمن جهة يواجهنا مذهب الكاظمي الفخم العنيد، ومن جهة أخرى يواجهنا ذلك التبسيط الشديد عند الزهاوي، حيث تفقد لغة الشعر قيمتها الشعرية الخاصة وتغدو وسيلة الشاعر للتعبير عن آرائه ومواقفه نحو مواضيع متنوعة وغير شعرية في الغالب. كان من مثالب هذا التطور المبكر في لغة الشعر أنها أصيبت أحياناً بالابتذال وجاءت باهتة خالية من إشراق اللغة الشعرية الراقية. أما في الأسلوب فقد كان هذا الشعر السياسي الاجتماعي يتطلب أسلوباً مباشراً ووضوحاً كبيراً، غير أن بعض العيوب سرعان ما بدأت تظهر فيه. كان ذلك **أولاً** بسبب بعض الوهن الذي جاء نتيجة لمحاولة التعبير عن معان جديدة بأسلوب أكثر ملاءمة ولغة أكثر حداثة، و**ثانياً**، لأن جمهور الشعر كان يكبر باستمرار مما جعله إجمالاً أقل ثقافة من سابقه وأقل انتقائية. وكان أهم هذه العيوب التي غزت الشعر الإطناب وتزايد الخطابية والتفاخر والنزعة التعليمية التي تسببت في تكرار غير ضروري. وإلى هذه الفترة يعود بدء استعمال الألفاظ الحماسية السائرة والشعارات

= **القومي في الشعر العربي الحديث**، والمقدسي، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث: دراسات تحليلية للعوامل الفعالة في النهضة العربية الحديثة ولظواهرها الأدبية**، ص ١٦٢ ـ ١٦٩ وغيرها.

والعبارات الجاهزة المكرورة التي تميز «شعر المنابر» المعاصر.

كانت العاطفة في هذا النوع من الشعر قوية، وأحياناً طاغية، ولقد بدأ الشعر الاجتماعي وبخاصة عند الرصافي، بالتوجه نحو الإصلاح. هنا يسود دور الشاعر كمعلم وتكون أبرز عواطفه الشفقة، وهي امتياز القوي، وأحياناً نوعاً من «الغضب الورع»[(١٨٩)]. لقد أخفقت العقود الأولى من القرن العشرين بوجه عام في إنجاب شعراء قادرين على الربط بشكل واع أو غير واع بين أنفسهم، وبين المأساة الاجتماعية التي كانوا يصفونها، أو أن يروا في الظروف الاجتماعية السيئة بذور الثورة. ولكن في الثلاثينيات وبعدها حدث مثل هذا الدمج بين الذات والمجتمع، مما قاد بعد حين إلى تأسيس مدرسة الواقعية المحدثة في الشعر العربي الحديث بمفاهيم مستقاة من مصادر أجنبية.

لا بد من توضيح نقطة مهمة هنا: إن انغماس الشاعر الشخصي في الشعر السياسي كان قد ظهر حتى قبل الرصافي وبقية أبناء جيله. ولكن على الرغم من هذا الانغماس بقي الشاعر معلماً بالدرجة الأولى، منادياً بصوت عالٍ لإيقاظ أمة نائمة. كان محطة لالتقاط الأحداث وكان انغماسه لا يقتصر على الوطن العربي، بل يشمل العالم الشرقي والعالم الإسلامي كذلك[(١٩٠)]. وشعر من هذا النوع غالباً ما كان يتفجّر عن عواطف شديدة الالتهاب، تعبّر عن وجدان جماعي أكثر من تعبيرها عن وجدان شخصي، وتهدف إلى إثارة استجابة آنية، أكثر من خلق شعور بالمسؤولية الشخصية. وغالباً ما كانت استجابة بعض الشعراء إلى ظرف معين تظهر كأنها التزام بدور معين، ونوع من العدوى ينتشر بين الشعراء جميعهم.

ومع الزمن، انقسم هذا النوع من الشعر الاجتماعي السياسي إلى تيارين متعادلين في القوة على الرغم من أنهما غير متعادلين في القيمة الفنية. وقد شهد **أحد** التيارين تطور الشاعر/الخطيب في العصر الحديث وتبلور ما أدعوه بـ «شعر المنابر» المذكور آنفاً، بما فيه من عواطف شديدة البروز وكلمات سائرة وعبارات جاهزة.

---

(١٨٩) انظر: جميل سعيد، **نظرات في التيارات الأدبية الحديثة في العراق** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٤)، ص ٧٧ ـ ٧٨، حيث يصف الفروق في الموقف تجاه الفقر عند الرصافي ومحمد صالح بحر العلوم وص ٨٥ ـ ٨٩ حول الفرق بين موقف هذين الشاعرين وموقف محمد مهدي الجواهري من السجن السياسي: حيث نجد الرصافي يبكي من أجل السجناء، بينما نجد الشاعرين الآخرين يحسبان السجن شرفاً. حول المواقف في الفترات المختلفة نحو الفقر، انظر أيضاً: عز الدين، **الشعر العراقي الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه**، ص ٢٧٩ ـ ٢٨٧.

(١٩٠) حول ذلك انظر وصفا عاما للشعر العربي وعلاقاته الإسلامية والشرقية في: الدقاق، المصدر نفسه، ص ٣٥ ـ ١٠٤، والمقدسي، المصدر نفسه، ص ١٠ ـ ٢٨ و٣٦ ـ ٣٩.

وتطور التيار **الثاني** إلى حركة الخمسينيات، وهي حركة رائدة أنتجت شعراً فيه عمق ورهافة، بلغ بعضه درجة عالية من التطور والحداثة. إن الوطنية في هذا الشعر لا تعبر عن نفسها عبر مذهب أو عقيدة أو عبر أسلوب شعائري جماعي، كما هو الحال في النوع الأول، بل هي بحث دائب عن الهوية والكرامة الإنسانية. من المهم إدراك وجود هذه الاختلافات منذ البداية، لكي يسهل فهم التطور في الشعر العربي كما يعرض له هذا الكتاب، وهو تطور لا يقتصر على الشكل والمحتوى، بل يتناول كذلك نمو الشعر التدريجي نحو الحذلقة الفنية.

كان الزهاوي والرصافي هما الشاعرين اللذين مثّلا في شعرهما القيم والتطلعات في العراق في العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين. لقد شهدت هذه الفترة إعلان الدستور العثماني وما حمل من موجات الوعي في المجالين الوطني والفكري، كما شهدت الحرب العظمى (١٩١٤ ـ ١٩١٨) التي حمّلت العرب مسؤوليات جديدة، وشهدت كذلك الاحتلال البريطاني الذي كشف عن مخاطر جديدة وكان السبب في صراع طويل بدأ في العراق بثورة ١٩٢٠. وقد جلبت هذه الفترة كذلك بداية الحكم الوطني، ملكاً هاشمياً أثارت أرومته النبيلة أنواعاً من الولاء والعواطف المتضاربة في العراق. وهذا وضع يستحق النظر، لأنه خلق تجربة سياسية مبكرة عند العراقيين، كما دفع الشاعر العراقي ليبلغ قبل زملائه العرب مرحلة الثورة والرفض الذاتي. ففي الأقطار العربية الأخرى كسوريا ولبنان وفلسطين، حيث كان الحكم أجنبياً مباشراً، كان رفض الشاعر موجهاً نحو الأجانب الدخلاء لا نحو الذات، ولم ينشأ الوعي الفعلي بالذات عند الشعراء قبل نهاية حقبة الأربعينيات، بعدما تخلصوا من الأجنبي (أو، كما حدث في فلسطين، بعدما خسروا كل شيء لمصلحته). ولكن في ذلك الوقت كان الشعراء العراقيون قد بلغوا مرحلة الثورة. ولعل هذا يفسر جزئياً لماذا كان الجيل اللاحق من شعراء العراق هم الذين تزعموا حركة التغيير في الشعر.

أ ـ جميل صدقي الزهاوي (١٨٦٣ ـ ١٩٣٦)

نشأ الزهاوي في العهد العثماني، لكنه حتى قبل انتهاء القرن الماضي، استطاع أن يحرر نفسه بسرعة عجيبة من المفاهيم الراكدة البالية عن الحياة والفن. كان الزهاوي مثل كثير من شعراء العراق في جيله بما فيهم الرصافي، منشغلاً بالسياسة على نحو لا يخلو من الطموح الشخصي. كانت الفكرة الحديثة بأن الشاعر فنان يعدّ نفسه فوق السياسة ولا يلتزم بغير التجربة الحياتية فكرةً غير معروفة بعد في الوطن العربي، بل على العكس، كان الشعر على اتصال وثيق بمراكز السلطة، يعاني ضغوطات الآلة السياسية عليه التي تحاول أن تستغله لمصلحتها. وبقي الارتباط التقليدي بالسلطات العليا صفة مهمة لدى هؤلاء الشعراء الأوائل الذين كانوا في بدايات هذا القرن بين

قلة من المتعلمين في البلاد. ثم إن السلطات في ذلك الزمن، مثل السلطات في هذه الأيام، كانت تدرك تأثير الشعر في الشعب العربي، فكانت تكرم أو تراضي(١٩١)، أو تهمل هذا الشاعر أو ذاك، وأحياناً قد تضطهد الشعراء الأكثر بروزاً بحسب مواقفهم منها. ولا شك في أن حياة الزهاوي والرصافي تبين هذه العلاقة بشكل شديد الوضوح.

إن علاقة الزهاوي بالسلطات السياسية المختلفة التي حكمت العراق في فترة حياته، والتي تراوحت بين التحدي المتطرف(١٩٢) والقبول المستكين(١٩٣)، تكشف عن موقف متقلب(١٩٤) يمكن أن يذهل القارئ، بل يزعجه إذا أخذ بعين الاعتبار جميع إنتاج الزهاوي الشعري. لكن القارئ العربي اليوم يحصر اهتمامه بعدد من قصائده الأكثر تأثيراً وحسب.

إن الباحثين في حياة الزهاوي وأعماله، على الرغم من أنهم يقدّرون صفاته الكثيرة الشيّقة، يؤكدون قبل كل شيء في كل مرة يتحدثون عنه تقريباً دوره شاعراً. ومع ذلك فليس شعره هو الذي يشكل أهميته لبغداد في العقود الأولى من القرن العشرين، ولا للوطن العربي. فقد كان الرجل واحداً من أعجب المفكرين(١٩٥)

---

(١٩١) انظر رسالة الزهاوي إلى أحمد عيش، في: الرشودي، **الزهاوي، دراسات ونصوص**، ص ٣٣، حيث يقول إن العثمانيين عينوه في وظيفة عالية ليضمنوا سكوته.

(١٩٢) المصدر نفسه، ص ٤٢ ـ ٤٣.

(١٩٣) انظر: يوسف عز الدين، «الزهاوي، الشاعر القلق،» في: **آراء في الأدب العربي** (بغداد: ١٩٦٢)، ص ٢٦ ـ ٢٩.

(١٩٤) حول قلق الزهاوي على مكانته لدى مختلف السلطات، انظر: المصدر نفسه، ص ٢٤ ـ ٣٦. لكن عز الدين يخلط التواريخ والاستنتاجات، لأنه يعزو كتابات الزهاوي العلمية إلى إخفاق الشاعر في بلوغ أهدافه في العشرينيات (ص ٣٠) وهو افتراض غير صحيح، لأن الزهاوي كتب هذه في بداية القرن أو حتى قبل ذلك، كما مر بنا. وثمة مسألة أخرى تتجاوزها دراسة عز الدين وهي أن أسباب قلق الزهاوي تذهب إلى أبعد من الطموحات السياسية؛ فأولاً كان مزاجه من نوع بالغ القلق (انظر وصفه نفسه طفلاً، في كتاب: الرشودي، المصدر نفسه، ص ٤٦ و١١٨ ووصف الجواهري شخصية الزهاوي في الكتاب نفسه) وثانياً، إن رجلاً حساساً، لامعاً متشككاً مثل الزهاوي تكون لديه بالطبع أسباب أشد عمقاً للقلق من محض الأسباب السياسية في تلك الأيام، فقد كانت طموحاته الفكرية تصطدم دائماً بكثير من التقاليد المغروسة الراسخة، والتي كان دائم الكفاح ضدها. ثم إن تناقضاته الروحية بين الإيمان ورفض الدين هي من الوضوح في أعماله بحيث لا يمكن تجاوزها في دراسة مخصصة لموضوع قلقه الروحي. إن الكتاب الأكثر دقة هو كتاب: عبد الرزاق الهلالي، **الزهاوي بين الثورة والسكون** (بيروت: دار الثقافة، [١٩٦٤؟]). غير أن هذا الكتاب، رغم أفضليته، يخفق في الإحاطة الكاملة بالصراع بين المخلّفات التقليدية والطموحات والمواقف الحديثة، انظر ص ٣٦ ـ ٣٨ كمثال بارع لاستجابة الزهاوي السريعة نحو المواقف التحررية في التفكير كما يمثلها مفكر غربي.

(١٩٥) انظر جوابه المفصل عن استبانة وجهت إليه عام ١٩٣٣، في: الرشودي، المصدر نفسه، =

وأبعدهم تحرراً في أوائل القرن العشرين. فمحبته الحرية[196]؛ ودعوته المتطرفة إلى تحرير المرأة[197]؛ وإلى حقّ المرأة في اختيار زوجها أو الانفصال عنه[198]؛ وحبه التجارب العلمية[199]؛ ودعوته إلى العلمانية[200]؛ وسخريته الطريفة من عقلية رجال الدين العقيمة[201]؛ وشكوكه وتناقضاته الروحية[202]؛ وحماسته للحداثة والتقدم[203]؛ ودعوته الجريئة المبكرة (عام ١٨٩٦) لتغيير الخط العربي[204]؛ تُظهر جميعها قيمة أفكاره أكثر من قيمة شعره[205]، أفكاره التي كان لها أثر مباشر ملهم هادٍ لأبناء وطنه[206].

= ص ٥٤ ـ ٦٨، التي تعطي خلاصة أفكاره في الحياة والعلم والدين والسياسة والأخلاق والتقاليد والشعر والمرأة... الخ. لمثالين عن جرأته انظر ص ٦٨ حيث يقول إنه يحب ديانة التحرر من قيود الدين وإن سلطة الدين تضعف تدريجيا وسوف تزول في بضعة قرون.

(١٩٦) في رسالة الزهاوي إلى أحمد عيش يقول إنه أول من حارب طغيان عبد الحميد، انظر: الرشودي، المصدر نفسه، ص ٣٦. انظر أيضاً: ناجي، **الزهاوي وديوانه المفقود**، ص ٢٩؛ قصيدة «حتَامَ تغفل والظلم يقتلنا» في: جميل صدقي الزهاوي، **ديوان جميل صدقي الزهاوي**، عني بنشره وترتيبه محمد يوسف نجم (القاهرة: مكتبة مصر، [١٩٥٥])، ج ١: **الكلم المنظوم ـ الرباعيات**، و«حي الضمير» في: جميل صدقي الزهاوي، **ديوان الزهاوي** (القاهرة: المطبعة العربية، ١٩٢٤).

(١٩٧) انظر الفصل المخصص عن المرأة، في: الزهاوي، **ديوان الزهاوي**، ص ٣٠٦ ـ ٣١٨؛ قصيدة الزهاوي المشهورة جداً «مزقي يا ابنة العراق الحجابا» في: جميل صدقي الزهاوي، **اللباب** (بغداد: مطبعة الفرات، ١٩٢٨)، ص ٣٣٥ ـ ٣٣٩؛ خطاب الشاهبندر في الاحتفال بذكرى الشاعر بعنوان «الزهاوي والمرأة،» في: الرشودي، المصدر نفسه، ص ٣٨٧ ـ ٣٩٠، وناجي، المصدر نفسه، ص ١٦٢ ـ ١٦٥.

(١٩٨) انظر رسالة الزهاوي إلى أحمد عيش، في: الرشودي، المصدر نفسه، ص ٣٧ ـ ٣٨.

(١٩٩) يدعوه نجم رائداً في الفكر العلمي، انظر: الزهاوي، **ديوان جميل صدقي الزهاوي**، المقدمة؛ لمثال عن تجريبه العلمي، انظر مقالة للزهاوي قائمة على التجربة والملاحظة بعنوان «الخيل وسباقها،» في: المصدر نفسه، ص ٩١ ـ ١٠٤، وقد نشرت أصلاً في: **الهلال**، السنة ٥، الجزء ٢ (أيلول/ سبتمبر ١٨٩٦)، ص ٥٢ وما بعدها، والسنة ٥، الجزء ٣ (تشرين الأول/ أكتوبر ١٨٩٦)، ص ٩٧ وما بعدها.

(٢٠٠) انظر رسالة الزهاوي إلى أحمد عيش، في: الرشودي، المصدر نفسه، ص ٤٤.

(٢٠١) انظر حادثته الطريفة في البرلمان العثماني المبعوثان، في: المصدر نفسه، ص ٤٢ ـ ٤٣.

(٢٠٢) أفضل أمثلة ذلك في **النزعات** وهي مجموعة كشف عنها هلال ناجي عام ١٩٦٣، انظر: ناجي، **الزهاوي وديوانه المفقود**، ص ٣٢ ـ ٥٢.

(٢٠٣) انظر: الرشودي، المصدر نفسه، ص ٤٤، ٦٣ وغيرها وانظر الهامش رقم (٢١٣).

(٢٠٤) راجع الهامش رقم (١٨٤).

(٢٠٥) كتب عنه العقاد فلم يضعه بين الفلاسفة ولا بين الشعراء، بل بين المناطقة العلماء الذين يكتبون نظماً. انظر: العقاد، **ساعات بين الكتب**، ص ٢٠٢ ـ ٢٠٣.

(٢٠٦) وهذا ما يعتقده الزهاوي في رسالته إلى أحمد عيش، في: الرشودي، المصدر نفسه، ص ٤٣ حيث يقول: «يعتقد الكثيرون أن التعصب في العراق قد تضاءل تحت تأثير ما سبق أن نشرته من الأفكار الفلسفية والاجتماعية الحرة». انظر أيضاً: رفائيل بطي، **الأدب العصري في العراق العربي**، ٢ ج في ١ =

يمثل الزهاوي «ظاهرة حضارية خاصة»[٢٠٧]، ويظهر ذلك في ما أبداه من شجاعة جديدة وروح مغامرة بوصفه شاعراً متنوراً يعيش في ذلك الوقت بالذات في العراق، البلد الذي استفاق حديثاً على حركة الحياة المتطورة، ولكنه بقي على شيء من الانغماس في الجهل وتعصب التقاليد[٢٠٨]. وقد عرفت الثقافة العربية أمثلة مشابهة لظاهرة الشجاعة هذه في أقطار عربية أخرى: في تحدي الريحاني المبكر رجال الدين والتقاليد الاجتماعية والأدبية؛ في موقف جبران؛ في تحدي طه حسين التراث القديم؛ وفي رفض العقاد ونعيمة التقاليد الشعرية في عصرهما. لكن تحدي الزهاوي التراث والدين كان أكثر تطرفاً بكثير. ففي إنتاجه نجد أن الشعر قد استمد شجاعة وطاقة جديدة ليتجول بحرية، وليتناول مواضيع جديدة معقدة ويعبر عن أكثر الأفكار ثورية. نشر الزهاوي في حياته خمس مجموعات شعرية[٢٠٩]. وقد نُشرت مجموعة سادسة له بعد وفاته[٢١٠]، إضافة إلى مجموعة سابقة غير منشورة بعنوان **النزغات أو الشك واليقين** اكتشفها ونشرها هلال ناجي عام ١٩٦٣، كما سبق القول[٢١١].

ثمة تطور جمالي قليل جداً في شعر الزهاوي[٢١٢]. كان الموضوع أهم شيء لديه: فمواضيعه تتراوح بين المشكلات الاجتماعية[٢١٣] والمواضيع السياسية، وتنتقل

= (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٢٣)، ج ١، ص ٥ ـ ٦، وزكي مبارك، **وحي بغداد: صور وجدانية وأدبية واجتماعية** (القاهرة: مطبعة الاستقامة، ١٩٣٨)، ص ٣٠٠.

(٢٠٧) ناجي، **الزهاوي وديوانه المفقود**، ص ٩. لكن هلال ناجي كان يقصد شيئاً مختلفاً تماماً، فهو يعزو هذه الظاهرة إلى أن الشعر على يد الزهاوي قد بدأ يربط نفسه بالعلم والفلسفة، ويميل ناجي إلى الاعتقاد بأن هذا الربط يحدث تلقائياً في عصر متقدم وأنه علامة قوة في الشعر. كان ناجي يقول بذلك عام ١٩٦٣، لذا لا يملك المرء إلا أن يعجب أن مثل هذه الآراء عن الفن كانت تجد من يؤمن بها في ذلك الوقت المتقدم من القرن العشرين.

(٢٠٨) لا يملك المرء أن يتفق مع تقييم أنطون غطاس كرم للزهاوي. انظر: انطون غطاس كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» في: جبرائيل جبور، محرر، **كتاب العيد**، منشورات العيد المئوي، الجامعة الأميركية في بيروت (بيروت: الجامعة الأميركية في بيروت، ١٩٦٧)، ص ٢٤٢ والهامش.

(٢٠٩) هذه هي: جميل صدقي الزهاوي: **الكلم المنظوم**، **الرباعيات** (بيروت: المطبعة الأهلية، ١٩٠٨)؛ **رباعيات** (بيروت: ١٩٢٤)؛ **ديوان الزهاوي**؛ **اللباب**، **والأوشال** (بغداد: مطبعة التفيض الأهلية، ١٩٣٤).

(٢١٠) جميل صدقي الزهاوي، **الثمالة** (بغداد: مطبعة التفيض الأهلية، ١٩٣٩).

(٢١١) انظر النقاش المنطقي الذي يقدمه ناجي حول أصالة مخطوطة هذا الديوان، في: ناجي، **الزهاوي وديوانه المفقود**، ص ٣١٣ ـ ٣١٩.

(٢١٢) انظر أيضاً: السامرائي، **لغة الشعر بين جيلين**، ص ٤٧.

(٢١٣) كان إصراره أشد على الحاجة إلى التعليم والتقدم؛ انظر الفصل المخصص عن المجتمع في: الزهاوي، **ديوان الزهاوي**، ص ٢٤٦ ـ ٢٧٢ وبخاصة قصيدته المستقبلية الطريفة «الإنسان في المستقبل»، ص ٢٦٥، والفصل عن المرأة المشار إليه في الهامش رقم (١٩٧).

من العلاقات الشخصية إلى الأقوال الفلسفية. كان لديه يقين محزن أن من علائم التقدم والأصالة كتابة الأشعار عن الموضوعات العلمية(٢١٤). وكانت قصائده العلمية هذه قصائد تعليمية مملة تنطوي على نوع من البهجة الخفية بأن الشاعر قد تمكن من نقل «المعرفة القيّمة» إلى قرائه.

في بحثه عن موضوعات جديدة كان لا بد له من أن يستخدم وسائل جديدة. كان من بين عناصر شعره التي أصابها تغير أكثر من سواها عنصرا اللغة والأسلوب. كان يدعو إلى بساطة اللغة(٢١٥) لكنه في سبيل بلوغ تلك البساطة كان في الغالب يصل إلى حد الابتذال ويظهر كثيراً من الإهمال في اختيار ألفاظه وفي تركيب جمله، كما في هذه الأمثلة:

سجنوهنّ في البيوت فشلّوا   نصف شعب يهمّ بالحركات(٢١٦)

وهذا:

لأشكرنّ سماء   قد أمطرتني رذاذا
ما كنت آمل منها   قبل المواسم هذا(٢١٧)

وثمة أمثلة كثيرة من هذا القبيل. فكثير من القصائد تعاني ميوعة شديدة وتكراراً لا داعي له، إلى جانب تفاهات ومعان مبتذلة(٢١٨). وعلى المستوى الفني يقصر شعر الزهاوي عن المستوى الشعري المقبول لأن لغته غالباً ما تفقد خواصها الشعرية، لكنه من جهة أخرى نجح بخلق شعر يقترب من الكلام العادي، وبإرخائه الإيقاعات في الشعر العربي أزال بعضاً من صفة الخطابية فيه.

ليس ثمة ما يشير إلى أن الزهاوي قد تأثر بالتناقضات الروحية في شعر المهجر(٢١٩). فآراؤه الميتافيزيقية التي نجدها غالباً في **النزغات**(٢٢٠) تبدو منسجمة مع

---

(٢١٤) انظر مثلاً قصيدتيه «وصف المجرة» و«نظرة في النجوم» في: المصدر نفسه.

(٢١٥) هذان البيتان شهيران:

لم يكن مبدأ البساطة في الشعر مُعلَنا
أنا من بعد أعصر   أنا أعلنته أنا

(٢١٦) المصدر نفسه، ص ٣٠٩.

(٢١٧) المصدر نفسه، ص ٣٣٨.

(٢١٨) للمزيد حول ذلك، انظر: السامرائي، المصدر نفسه، ص ٤٧ ـ ٥١.

(٢١٩) لكنه أدرك تجديداتهم، انظر: رفائيل بطي، **سحر الشعر: مجموعة مقالات وقصائد عصرية في الشعر والشعراء** (القاهرة: المطبعة الرحمانية، ١٩٢٢)، ص ٤٤ ـ ٤٥.

(٢٢٠) مثال ذلك قصيدة «أنا أحمق»، **النزغات**، في: ناجي، **الزهاوي وديوانه المفقود**، ص ٣٢٢، حيث ينكر فكرة خلق الكون جميعاً.

كامل شخصيته وفكره. فمن **النزغات** يأتي هذا البيت:

تحـيّـرت لا أدري أمـام الحـقـائـق   أأنني خلقت (...) أم هو خالقي[٢٢١]

ولكنه في معالجة مثل هذه الأفكار كان يكشف عن خبث وشيطنة أكثر مما يكشف عن صراع روحي معذب[٢٢٢]. فالذي يرفع من بعض أبياته هنا هو ما فيها من صدق وخفة روح. الزهاوي ليس شاعراً مأسوياً، على الرغم من أنه تناول موضوعات جادة ومأساوية أحياناً، مثل الموت. وشعره يفتقر إلى الأداء الواضح للعواطف[٢٢٣] مما يوجد في الشعر العظيم، لكنه يعوض كثيراً من ذلك النقص بما لديه من سرعة خاطر، وألمعية ماكرة ومفارقة ذكية[٢٢٤].

حاول الزهاوي، كغيره من الشعراء في جيله، تفسير آرائه عن الشعر، فقد كتب عدة مقالات يشرح فكرته عن مفهوم الشعر، إضافة إلى نظمه العديد من القصائد حول هذا. وإذ كان بطبعه رائداً للتقدم، كان لا بد لأفكاره عن الشعر أن تشجع التجديد. كان يرى أن الشاعر يجب أن يجدد من دون أن يفقد روحية الشعر العربي[٢٢٥]. وقد يخترع كلمات لتناسب المعاني التي يريد التعبير عنها، وهي عملية تغني اللغة[٢٢٦]. أما عن الأوزان فيجب ألا تخضع لقواعد مشددة، لأن الشاعر يستطيع أن ينظم بحسب الأوزان التي وضعها الخليل أو بحسب غيرها[٢٢٧]، لكنه يرى أن الوزن أساسي في الشعر، لأنه الطريقة الطبيعية في التعبير عندما يسيطر الحماس أو التأثر على الشاعر. والحقيقة أن الإيقاعات الوزنية تنشأ في مثل هذه الأحوال، وهي ترتبط مباشرة بالعواطف المستثارة. يقول «إن الأوزان نشأت من التهيج فإن الإنسان إذا تهيج عصبياً اكتسب كلامه انتظاماً، وهذا الانتظام هو شيء من الوزن وكلما كسب ثراء كان الكلام موسيقياً أكثر أو امتزج بالموسيقى. ولا قيد اليوم في النظم. أنظم على ما تشاء من القوافي إلا أنك مضطر إلى المحافظة على

---

(٢٢١) المصدر نفسه، ص ٣٢١.

(٢٢٢) قارن مع مناقشة ثنائياته في: المصدر نفسه، ص ١٧٨ ـ ١٨٤. أنظر أيضاً مقالة ماهر حسن فهمي في: **الفكر العربي المعاصر**، العدد ٩ (تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٦٥)، ص ٧٥ وما بعدها وقارن مع: أمين فارس الريحاني، **قلب العراق**، ط ٢ منقحة (بيروت: دار الريحاني، [١٩٥٧])، ص ٢٤١.

(٢٢٣) انظر أيضاً ما يقوله إسماعيل أدهم عن ذلك، كما أورده: ناجي، المصدر نفسه، ص ٢٣٦.

(٢٢٤) انظر مثلاً قصيدتيه «لله» و«أبعد ما أنا أبلى»، **النزغات**، في: المصدر نفسه، ص ٣٢٨ ـ ٣٢٩.

(٢٢٥) حول ذلك انظر: بطي، **سحر الشعر: مجموعة مقالات وقصائد عصرية في الشعر والشعراء**، ص ٢٥ ـ ٤٦ و٧١. انظر أيضاً: الزهاوي، **ديوان الزهاوي**، ص ج.

(٢٢٦) انظر: الزهاوي، المصدر نفسه.

(٢٢٧) المصدر نفسه، ص ب.

الوزن»[٢٢٨]. وقد تناول محمد النويهي بعد ذلك فكرة ارتباط الشعور المتهيج بالوزن فخصص فصلاً كاملاً عن الموضوع[٢٢٩]. أما عن القافية فالتلاعب فيها مسموح[٢٣٠] بما في ذلك إلغاء القافية كلياً. ولكي يمثل على ذلك، نظم في عام ١٣٢٣ هـ (١٩٠٥م) قصيدة من الشعر المرسل ربما كانت أول مثال في القرن العشرين على هذا الشعر، فكانت، كتجربة شكري وغيرها في ما بعد، مخفقة تماماً[٢٣١].

والشعر عند الزهاوي نتيجة مشاعر الشاعر[٢٣٢]. كان يؤكد هذه النقطة في نثره حول الموضوع وفي شعره، وبهذا أكد المحاولات التي جرت في مصر لربط الشعر بالإحساس والتجربة، كما سبق أن رأينا. ثم إن الشعر في رأيه يجب أن يكون صادقاً، يخلو من التكلف والمبالغة[٢٣٣]، ويقوم على الحقيقة

---

(٢٢٨) بطي، المصدر نفسه، ص ٢٤. انظر أيضاً تفسيراً أوفى لهذه الفكرة في ملحق ديوان: أحمد زكي أبو شادي، **زينب، نفحات من شعر الغناء،** جمعها حسن صالح الجداوي (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٢٤). كان المازني أول من تناول هذه الفكرة في: المازني، **الشعر، غاياته ووسائطه،** انظر ما ورد أعلاه في النص وص ٢١٦ من هذا الكتاب.

(٢٢٩) انظر: محمد النويهي، **قضية الشعر الجديد** (القاهرة: مركز الدراسات العربية العليا، ١٩٦٤)، ص ٢٩ ـ ٣٨. لا يذكر النويهي ما ورد سابقاً في مناقشة الموضوع عند المازني أو الزهاوي، لكنه في هذا البحث يذكّر المرء كثيراً بأقوال الزهاوي كما وردت في: أبو شادي، المصدر نفسه.

(٢٣٠) انظر: بطي، المصدر نفسه، ص ٢٤، والزهاوي، **ديوان الزهاوي،** ص ب.

(٢٣١) انظر: الزهاوي، **ديوان جميل صدقي الزهاوي،** ج ١: **الكلم المنظوم ـ الرباعيات،** ص ١٤٩ ـ ١٥٢. انظر أيضاً قصيدة أخرى من الشعر المرسل في: الزهاوي، **اللباب،** ص ٢٨٠ ـ ٢٨٦، حيث يقول في المقدمة إنه «اخترع» الشعر المرسل. (لعل تجربة رزق الله حسون في القرن التاسع عشر لم تكن معروفة في العالم العربي عموماً في ذلك الحين. راجع الهامش رقم (٨١)، لكن أول قصيدة من الشعر المرسل نشرت في هذا القرن ربما كانت للفلسطيني بولص شحادة، الذي نشر ترجمة للمشهد الأول من مسرحية «يوليوس قيصر» بالشعر المرسل، محافظاً على نظام الشطرين. انظر: «الشعر الموزون غير المقفى،» **الهلال،** السنة ١٤، الجزء ٤ (كانون الثاني/يناير ١٩٠٦)، ص ٢١٤ ـ ٢١٦ والملاحظة الطريفة للمحرر، ص ٢١٦، حيث يقول: «لا اعتراض لنا على الابتكار في طرق كتابة الشعر في العربية، لأنها طرق يمكن اعتبارها تقدماً». وعلى قدر ما نعلم، ظهرت قصيدة الزهاوي أول مرة في ديوانه الأول **الكلم المنظوم** المطبوع عام ١٩٠٨. ثم إننا نعلم أنه كان يقرأ المجلات المصرية ويكتب فيها، وربما يكون قد رأى قصيدة شحادة. لكن ظهور هذه القصائد في وقت متقارب (وهذا ينطبق على شكري الذي ظهرت قصيدته الأولى من الشعر المرسل عام ١٩٠٩ وربما يكون قد اطلع على إحدى التجربتين أو كلتيهما)، يكشف عن حماس الشاعر العربي في بداية القرن إلى أن يتوصل إلى إحداث تغيير مهم في شكل القصيدة العربية. حول أسباب إخفاق هذه التجارب، انظر الفصلين السابع والفصل الرابع بخصوص تجربة أبو شادي.

(٢٣٢) انظر: الزهاوي، **ديوان الزهاوي،** ص ٢٤٢، وبطي، المصدر نفسه، ص ٢٤ ـ ٢٥، ٧٠ وص ٦٤، حيث يؤكد أن الشعر يجب أن يثير العواطف، ويمثل لذلك بهذا البيت:

إن الشعر لم يهززك عند سماعه   فليس خليقاً أن يقال له شعر

(٢٣٣) انظر: بطي، المصدر نفسه، ص ٢٥، والزهاوي، **ديوان الزهاوي،** ص ٢٤٥، ٢٥٢ وغيرها.

والأصالة[٢٣٤]. والواقع أن الحقيقة لديه كانت أكثر أهمية من العاطفة والخيال[٢٣٥]. ويرى أيضاً أنه يجب أن يكون للشعر هدف إنساني خارج ذات الشاعر[٢٣٦]، لكن الشاعر يجب ألا يحابي الجمهور ويتملقه ليكسب شهرة، لأن الشعر العظيم لا يقوم إلا على الحقائق المطلقة[٢٣٧]. وكان يقول إن شعره هو يصور حياته كما يصور الحياة والظروف في بلده[٢٣٨]، وإنه لم يكتب قط إلا استجابة لدافع النظم[٢٣٩]. هذه بعض من أهم آرائه عن الشعر. وفكرته البالغة الحداثة أن للشعر طبيعة عضوية تجدد نفسها وتتطور من البساطة إلى التعقيد[٢٤٠] لا تناقض بالضرورة إيمانه بأن الوحدة ليست ضرورية في القصيدة، فهو يؤكد أن «للشاعر أن يجمع في بعض قصيده أكثر من مطلب بشرط أن يكون بين مطالبها صلة تربط حلقاتها المتعددة. وأحسب أن هذا أقرب إلى طبيعة التفكير أو الإحساس، فإنهما لا يأتيان إلا في صورة أمواج هي فورات النفس أو ثوراتها، تستقل كل منها عن الأخرى، وتكون القصيدة حينئذ أشبه بباقة من مختلف الأزهار مع تناسق في ألوانها»[٢٤١].

كان ما خلفه الزهاوي للشعر العربي مهماً، فقد أرسى مستويات للشجاعة والمغامرة في التجريب، وعلى يده تحرر الشعر من عصر سابق كان مطلبه الأول اللغة الرفيعة المزوقة، والرنين الغني الثرّ. وعلى الرغم من أن الشعراء العراقيين من بعده عموماً، باستثناء الصافي، حاولوا التخلص من آثار أسلوبه والتحرر من كل ما ليس شعرياً في الشعر، فإن الشجاعة التي أظهرها الزهاوي بقيت قائمة. وقد جرت من بعده مغامرات جديدة في لغة الشعر وأسلوبه كما تم الوصول إلى نوع من البساطة المبطنة المترفة في آخر المطاف.

ب ـ معروف الرصافي (١٨٧٧ ـ ١٩٤٥)

كان اسم الزهاوي يرتبط في العراق والوطن العربي دائماً باسم الرصافي. لكن

---

(٢٣٤) انظر: بطي، المصدر نفسه، ص ٢٥، والزهاوي، **ديوان الزهاوي**، ص ٢٤٥، ٢٥٢ وغيرها.

(٢٣٥) الزهاوي، **اللباب**، ص أ ـ ب.

(٢٣٦) بطي، المصدر نفسه، ص ٧٠ ـ ٧١، والزهاوي، **ديوان الزهاوي**، ص ٢٤٣، ٢٤٦ وغيرها.

(٢٣٧) الزهاوي، **ديوان الزهاوي**، ص د.

(٢٣٨) المصدر نفسه، ص و.

(٢٣٩) المصدر نفسه، ص ٢٤٢، وبطي، المصدر نفسه، ص ٧٦.

(٢٤٠) الزهاوي، المصدر نفسه، ص أ.

(٢٤١) الزهاوي، **اللباب**، ص ب. وقارن التشابه الكبير مع فكرة مندور اللاحقة عن الموضوع.

الرجلين قلما كانا على وفاق، وكان محبو الشعر في بغداد يأخذون جانب هذا الشاعر أو ذاك في النزاع على زعامة الشعر[٢٤٢]. وقد أوجدت الخصومة تأثيراً متبادلاً من هذا الشاعر في الآخر، على ما في ذلك من محاسن ومساوئ. وربما كان أسوأ نتيجة لهذا الوضع أن الرصافي أراد تقليد الزهاوي، فكتب بضع قصائد في موضوعات علمية وفلكية. ولم تكن هذه المواضيع غير شعرية فحسب، بل كانت مناقضة كل التناقض لطبيعة الرصافي الشعرية. وكانت هذه القصائد البائسة تكاد تخلو تماماً من أي انشغال عاطفي وتعكس نوعاً من العجب البدائي يبعث على شيء من الإشفاق[٢٤٣]. وهي تظهر إلى أي حد كان الشعراء الحديثون الأوائل يذهبون ليثبتوا صفة «التجديد» لديهم و«اللحاق بالزمن»، وذلك بالحديث عن مخترعات حديثة وموضوعات علمية، وهو توجه كان موضع سخرية وهجوم قاس من العقاد، كما سبق الحديث عنه. لم تكن بالرصافي حاجة إلى ذلك النوع من إثبات الذات، فعندما ظهر ديوانه الأول عام ١٩١٠ برز كواحد من أشد شعراء الوطنية حماساً في الوطن العربي، وأكثر شعراء جيله وعياً بالقضايا الاجتماعية. وكان في ذلك الوقت قد بلغ شهرة كبيرة على مستوى الوطن العربي[٢٤٤]، وفي عام ١٩٢٠ عندما قام بجولة في الوطن العربي، استقر بعدها في القدس إلى حين[٢٤٥]، كانت شهرته تسبقه حيثما يحل.

ولد الرصافي في بغداد، وتلقى علومه اللغوية والأدبية على يد واحد من أشهر أساتذة بغداد في الدراسات الدينية واللغوية، هو الشيخ محمود شكري الآلوسي. بقي الرصافي يدرس على يد الآلوسي قرابة اثنتي عشرة سنة؛ وعندما قامت السلطات العثمانية بنفي الآلوسي من بغداد كان الرصافي قد بلغ درجة عالية من المعرفة باللغة والشعر القديم[٢٤٦]. وقد ذهب الرصافي، كالزهاوي، إلى تركيا في العقد الأول من القرن العشرين حيث اجتمع بالأحرار من الأتراك، واتصل بأفكار الثورة الفرنسية التي

---

(٢٤٢) انظر رسالة الزهاوي إلى أحمد عيش في: الرشودي، **الزهاوي، دراسات ونصوص**، ص ٣٦ ـ ٣٧، والريحاني، **قلب العراق**، ص ٢٤٠.

(٢٤٣) انظر مثلا قصائد «من أين وإلى أين» و«آلكني يا ضياء» و«الأرض» في: الرصافي، **ديوان الرصافي**. وقد ظهرت القصائد الثلاث في ديوانه الأول عام ١٩١٠.

(٢٤٤) انظر: رؤوف الواعظ، **معروف الرصافي: حياته وأدبه السياسي** (القاهرة: دار الكتاب العربي، [؟ ـ ١٩])، ص ٨٥ ـ ٨٦، وبطي، **الأدب العصري في العراق العربي**، ص ٦٧ وما بعدها.

(٢٤٥) انظر المقالة الطريفة التي كتبها المؤرخ عجاج نويهض عن حياة الرصافي في القدس، حيث يصف سمعة الشاعر ومنزلته: عجاج نويهض، «الرصافي بين دمشق والقدس،» **الأنوار** (بيروت)، ٢٤/ ٤/ ١٩٦٠.

(٢٤٦) حول تعليمه، انظر: الواعظ، المصدر نفسه، ص ٦٠ ـ ٦٢، وطبانة، **معروف الرصافي: دراسة أدبية لشاعر العراق وبيئته السياسية والاجتماعية**، ص ٣٢ ـ ٣٤ و٢١١.

كانت قد تُرجمت إلى التركية(٢٤٧). وقد انتشرت هذه الأفكار سريعاً بين جيل الشبان من الثوريين الذين استطاعوا بعد ذلك إسقاط عبد الحميد الثاني، ومن بعده تقويض الخلافة العثمانية جميعاً. وكانت استجابة الرصافي إلى هذه الأفكار عميقة وصادقة.

يرتبط اسم الرصافي بالأحداث السياسية في تاريخ العراق في العقود الأولى من القرن العشرين، كما يرتبط بالتطور الاجتماعي في العراق. ونجد في شعره خطاً مستمراً من التطور في الأفكار والعلاقات السياسية أكثر مما نجد لدى الزهاوي، على الرغم من أنه كان يتردد أحياناً في مواقفه. كانت مسيرته ترتبط بالحياة العامة، ورغبته في تسنّم المناصب الرسمية جعلته يراوح بين قبول السلطة ورفضها: عثمانية أو بريطانية(٢٤٨) أو وطنية(٢٤٩). لكن الرفض والتمرد كانا إجمالاً من أبرز المواقف في حياته وشعره. كانت طبيعة الرصافي أبية مندفعه، فلم يستطع التسوية عموماً في المواقف التي لا تليق، ولذلك عرف في حياته شيئاً من الفقر والنفي والبطالة(٢٥٠). وكانت تقلباته السياسية بين الحين والحين تحدث غالباً بسبب طموحه إلى المناصب، وهو أمر مألوف تقليدياً لدى الشاعر العربي، كما تحدث كذلك نتيجة لمزاجه التأثري المندفع، وسذاجته السياسية، وهي من المواصفات المألوفة في العقود الأولى من القرن العشرين.

كان انشغال الرصافي بالمشكلات الاجتماعية في بلده هوساً أصيلاً مقيماً. فقد عرف الفقر في طفولته التي قضاها في حي فقير ببغداد. ولا بد من أن أستاذه الآلوسي المعنيّ بالإصلاح الديني قد بث فيه، وهو التلميذ النابه، روح الحماس

---

(٢٤٧) انظر: الواعظ، المصدر نفسه، ص ٧١ وما بعدها.

(٢٤٨) انظر قصيدة الرصافي «إلى هربرت صاموئيل» في: الرصافي، **ديوان الرصافي**، ص ٢٢٩ - ٢٣٠، وقد ألقى هذه القصيدة في قاعة محاضرات في القدس وأشار بلطف إلى هربرت صاموئيل أول مندوب سام في فلسطين في عهد الانتداب، وقد تسبب ذلك في فقدان الرصافي منزلته الكبيرة لدى الفلسطينيين. انظر أيضاً الوصف الطريف لهذه الحادثة في مقالة: نويهض، «الرصافي بين دمشق والقدس،» وقارن مع: الواعظ، المصدر نفسه، ص ٧٨، حيث يعطي انطباعاً مناقضاً لموقف الفلسطينيين نحو الشاعر عند رحيله، وهو ما يقول نويهض إنه نتج من الحادثة المؤسفة، وكان نويهض شاهد عيان.

(٢٤٩) حول حياته السياسية، انظر: الواعظ، المصدر نفسه، ص ٦٠ - ٩٠ وكذلك النقاش الطويل الذي يهدف إلى القول إن الشاعر كانت له طموحات سياسية، ص ٩١ - ١٠١.

(٢٥٠) للمزيد عن حياة الرصافي ومسيرته الأدبية، انظر: طبانة، **معروف الرصافي: دراسة أدبية لشاعر العراق وبيئته السياسية والاجتماعية**، ص ٢٦ - ٤٤. انظر أيضا صورة طريفة عن الشاعر في: الريحاني، **قلب العراق**، ص ٢٥٠ - ٢٥٥، ومصطفى علي، **الرصافي: صلتي به، وصيته، مؤلفاته** (القاهرة: مطبعة السعادة، ١٩٤٨)، وعلي هو أحد أصدقاء الشاعر القدامى وفي كتابه وصف طريف لحياة الشاعر اليومية وتعليق على مؤلفاته.

للإصلاح. فتعاطُف الرصافي مع المعذَّبين[٢٥١]، وشقاء النساء[٢٥٢] والعمال المضطهدين[٢٥٣] والفقراء عموماً[٢٥٤]، جعله من أوائل رواد الإصلاح والتقدم[٢٥٥] في العقود الأولى من القرن العشرين. والواقع أن شعر الرصافي عموماً يجب أن يكون ذا فائدة حقيقية لدارس علم النفس الاجتماعي وعالم الاجتماع، لأنه يشكل علامة في مسيرة الأفكار القومية والاجتماعية في المشرق العربي وتطورها[٢٥٦]. ففي زمنه بدأت ردود الفعل ضد الفساد والركود والتعاسة في الحياة القومية تظهر، وبدأ الشعور بالخيبة يبرز إزاء الأوضاع الاجتماعية والسياسية، مما أدى إلى رفضها الكامل في الشعر، بل إلى الدعوة إلى انتفاضة مسلحة، وكان خير من يمثل ذلك الشاعران محمد صالح بحر العلوم[٢٥٧] ومحمد مهدي الجواهري. ويبدو الشعر الاجتماعي عند الرصافي معتدلاً وإصلاحياً بالقياس إلى الأشعار اللاهبة عند بحر العلوم، كهذه الأبيات لبحر العلوم التي تدعو الفلاحين إلى الثورة:

فاترك الزرع ونحّ المنجلا … عنك حيناً واملأ الأرض دما
وبحدّ السيف حاسب دولا … بينها حقك أضحى مغنما[٢٥٨]

غير أن شعر الرصافي السياسي مليء بالغضب وروح التحريض، ويعكس في أحسن أمثلته، شجاعة عظيمة وتحدياً باسلاً. في ما يلي مثال على جانب كبير من الأهمية:

من أين يُرجى للعراق تقدمٌ … وسبيل ممتلكيه غير سبيله

---

(٢٥١) مثل ذلك قصيدتاه «اليتيم المخدوع» و«السجين في بغداد» في: الرصافي، **ديوان الرصافي**.

(٢٥٢) انظر قصيدته «المطلّقة» والمقطع عن أوضاع النساء وحقهن في الحرية والتقدم، في: المصدر نفسه.

(٢٥٣) انظر مثلاً قصيدتي «إلى العمال» و«معترك الحياة» في: المصدر نفسه، وبخاصة ص ٣٧ من القصيدة الثانية.

(٢٥٤) ولديه الكثير من القصائد حول هذا الموضوع مثل «الفقر والسقام» وقصيدته المشهورة «اليتيم في العيد» في: المصدر نفسه. انظر: عز الدين، **الشعر العراقي الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه**.

(٢٥٥) قصائده ضد الجهل والكسل كثيرة، انظر قسم «الاجتماعيات» في: الرصافي، المصدر نفسه، ص ٥٢ ـ ٥٤، ٧٤ ـ ٧٥، ٨٥ ـ ٩٢، ١٤٦ ـ ١٤٧، ١٥٧ ـ ١٥٨ وغيرها.

(٢٥٦) انظر: هلال ناجي، **القومية والاشتراكية في شعر الرصافي** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٥٩)، حيث يتابع ميول الشاعر القومية والاشتراكية، والكتاب طريف رغم إفراطه في الحماس ومبالغته في الحديث عن الأساس الفكري في ميول الرصافي الاجتماعية.

(٢٥٧) انظر ديوانه: محمد صالح بحر العلوم، **العواطف** (النجف: مطبعة الراعي، ١٩٣٧)، وعنه انظر: سعيد، **نظرات في التيارات الأدبية الحديثة في العراق**، ص ٧٧ ـ ٨٠ و٨٧ ـ ٨٨.

(٢٥٨) أورده: الدجيلي، **محاضرات عن الشعر العراقي الحديث**، ص ٨١ وكتّاب آخرون.

لا خيرَ في وطنٍ يكون السيفُ عند جبانه، والمال عند بخيله
والرأيُ عند طريده، والعلم عند غريبه، والحكم عند دخيله
وقد استبدّ قليله بكثيره ظلماً وذلّ كثيره لقليله[(٢٥٩)]

إن الصراع السياسي في الوطن العربي أقدم من الصراع الاجتماعي، ومواقف الرصافي السياسية كانت سابقة بمراحل المفاهيمَ الاجتماعية العامة في زمنه[(٢٦٠)].

يقوِّم اليوم الرصافي بالدرجة الأولى لدوره شاعراً/ محرضاً وشاعراً/ مصلحاً أدخل مشاعر وأفكاراً جديدة إلى المجالات الاجتماعية والسياسية[(٢٦١)]. وهذا ما يحوّل الأنظار في الغالب عن القيم الجمالية في الشعر ويفترض وجود قدر كبير من القيمة فيه. وعلى الرغم من أن تقويم شاعر معروف لا يمكن أن يستند إلى الأسس الجمالية وحدها، إلا أن كتاباً عن الشعر يجب أن يعنى قبل كل شيء بالإنجازات «الشعرية» الفعلية لدى الشاعر. ويقوّم هذا الإنجاز بطريقتين: كونه إنجازاً من الوجهة الجمالية الخالصة، وكونه حلقة في سلسلة تطور الفن الشعري في زمان ومكان معينين. وفي الحالة الثانية ثمة قيمة تاريخية يجب علينا ألا نتجاهلها. وينتمي الإنجاز الشعري عند الرصافي، كما هو الحال عند الزهاوي، إلى البند الأخير بالدرجة الأولى؛ أما الكتّاب الذين يجدون في شعر الرصافي بعض المثالب الكبيرة، فيحكمون بأنه «رديء»[(٢٦٢)]، فإنهم لا يتجاهلون بعض ما فيه من قيم جمالية وحسب، بل يتجاهلون كذلك أهمية شعر الرصافي كقوة تحرير

---

(٢٥٩) انظر قصيدة «تجاه الريحاني، شكواي العامة» في: الرصافي، **ديوان الرصافي**، ص ٤٢٥ وهي قصيدة في تكريم الريحاني لدى زيارته بغداد عام ١٩٢٢.

(٢٦٠) قصيدتان طريفتان رغم عدم نجاحهما فنياً: «الحياة الاجتماعية والتعاون» و«إلى العمال» حيث يقول في سذاجة على ص ١٧٨ من المصدر نفسه:

ان يطب في حياتنا الاجتماعية عيش فالفضل للعمال

في ذلك الوقت بدأ تغلغل الأفكار الاشتراكية في المجتمع العراقي. وعند الرصافي نجد تلك الافكار لا تزال ساذجة بسيطة، تشوبها مسحة دينية.

(٢٦١) كالكتب المخصصة للرصافي: الواعظ، **معروف الرصافي: حياته وأدبه السياسي**، وناجي، **القومية والاشتراكية في شعر الرصافي** وكالكتب العامة مثل: الدجيلي، **محاضرات عن الشعر العراقي الحديث**؛ عز الدين، **الشعر العراقي الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه**؛ سعيد، **نظرات في التيارات الأدبية الحديثة في العراق**؛ الدقاق، **الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث**، والمقدسي، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث: دراسات تحليلية للعوامل الفعالة في النهضة العربية الحديثة ولظواهرها الأدبية** عن الأدب العربي الحديث عموماً.

(٢٦٢) انظر مثلاً: عبد اللطيف شرارة، **الرصافي: دراسة تحليلية**، شعراؤنا؛ ٢ (بيروت: دار صادر، ١٩٦٠)، ص ٤٧ ـ ٤٨، ٥٠ و٥٢، حيث يقول المؤلف ص ٥٢: «تستطيع، في جميع الأحوال، أن تكتب نثراً ما يقوله الرصافي شعراً بطريقة أوضح وأكثر دقة وجمالاً».

وانفتاح في التطور الشعري في العقود الأولى من هذا القرن.

كان الرصافي طليعة شعراء جيله في كسر طوق الأساليب التقليدية والرجعية في التفكير والتعبير السياسي، فخرج بالشعر إلى الحياة من حوله، بخيرها وشرها. وكان ذلك نصراً كبيراً للشعر الحديث[٢٦٣]. ولا شك في أن أفضل قصائده السياسية والوطنية تمثل الغضب والقلق وجميع الآمال لدى جيله في أنحاء الوطن العربي جميعاً. وقد استطاع بلوغ ذلك، لا عن طريق ثورة فنية حقيقية في الشكل والصورة واللهجة، أو عن طريق انفصال عما كان بعداً جوهرياً في التراث الشعري ومن الممكن استغلاله واستعماله وقتئذ، بل عن طريق إهماله عقلية قديمة بالية. لكن تطوره العاطفي ووعيه الفكري لم يضارعهما تطور مماثل في المفهوم الحديث للشعر أو مرونة حقيقية في الأدوات الشعرية، وإذ كان مدفوعاً بمتطلبات الموضوع الجديد والجمهور الجديد، وهو جمهور عام واسع، فقد كان يلجأ في الغالب إلى بساطة اللغة والتعبير، لكنه كثيراً ما اضطر إلى افتعال الكلمات والتعابير لينقل مشاعره وأفكاره. ونحن نرى في شعره ذلك النوع من الصراع البطولي مع اللغة والأسلوب الذي يتركه أحياناً متعباً لاهثاً، لكنه في أحيان أخرى يبلغ صفاء كبيراً في الأسلوب، كما في هذه الأبيات:

برئت إلى الأحرار من شرّ أمة ... أسيرة حكّام ثقال قيودها

....

عجبت لقوم يخضعون لدولة ... يسوسهم بالموبقات عميدها
وأعجب من ذا أنهم يرهبونها ... وأموالها منهم ومنهم جنودها[٢٦٤]

لكن جذوره القديمة العميقة في المعرفة اللغوية لم تكن تسعفه دائماً في معالجته مواضيعه الجديدة، إذ إنه كثيراً ما رصّع أبياته البسيطة اللغة والمعنى بكلمات كلاسيكية قديمة، كما إن بعض قصائده تعكس انتماء لغوياً للشعر البدوي[٢٦٥]. هذه الجذور القديمة القوية كانت تقوده أحياناً إلى اختيار قوافٍ غريبة متقعّرة، كما في هذا المثال:

أقول وليل الغرب ليس بنائم ... أما لنيام القوم في الشرق من بعث
لقد جاح هذا الشرق بعد اعتزازه ... جوائح أودت منه بالكرش والفرث[٢٦٦]

وفي قصيدة تنتهي قافيتها بحرف «الضاد» تظهر هذه الكلمات العتيقة المنقرضة:

(٢٦٣) انظر: إسماعيل، «ملامح من الشعر العراقي الحديث،» ص ٥٠.

(٢٦٤) «تنبيه النيام» في: الرصافي، **ديوان الرصافي**، ص ١٠٣.

(٢٦٥) كمثال عن ذلك، انظر: السامرائي، **لغة الشعر بين جيلين**، ص ٧٢ ـ ٧٨، والأمثلة كثيرة في ديوانه. انظر أيضاً: طبانة، **معروف الرصافي: دراسة أدبية لشاعر العراق وبيئته السياسية والاجتماعية**، ص ٢٠٥ ـ ٢١٠.

(٢٦٦) «نفثة مصدور» في: الرصافي، **ديوان الرصافي**، ص ٤٥٥.

تئيض، قضيض، جريض، مرحوض، إعريض، تنبيض، عضوض... إلخ.[٢٦٧].
وتكثر في شعره تفاهات هي في الغالب نتيجة التبسيط المفرط في تفهم الفن الشعري والتزامه بمستقبل الأمة، وكذلك نتيجة نوع من السذاجة عند الشاعر[٢٦٨]، فأبيات مثل هذه لا يمكن أن تقبل في أيامنا من شاعر ذي منزلة مرموقة:

كل ابن آدم مقهور بعادات   لهن ينقاد في كل الإرادات[٢٦٩]

وهذا:

قل لنجلا، نجلا ابي اللمع اني   عاشق نور فجرها الوضاح[٢٧٠]

وهذان:

إليك ما شاهدت نفسي من العجب   في مسرح ماج بين الجد واللعب
خافوا به أن تقوم الأسد واثبة   حتى بنوا حاجزاً فيه من الخشب[٢٧١]

وتجده أحياناً لا يزيد على نظم حقيقة عامة:

كل ما في البلاد من أموال   ليس إلا نتيجة الأعمال
إن يطب في حياتنا الاجتماعية عيش فالفضل للعمال[٢٧٢]

لكن أسوأ أخطائه كان اعتقاده أن الشاعر يجب أن يكون دائم الحضور في الحياة العامة، فتجد ديوانه يغص بقصائد المناسبات التي تظهر اشتراكه في نشاطات عامة من صنوف شتى. وعندما كتب عبود عنه قال عن قصائد المناسبات إنها «كوليرا الشعر وطاعون الأدب»[٢٧٣]، وانتقده بقسوة بسبب ذلك[٢٧٤].

شعر الرصافي، إذاً، يعكس مستويات مختلفة من الإبداع كما يُنتظر أن يحدث عندما يقتحم الشعر مجالات جديدة من التجربة على يد شاعر أقل شأناً من كبار

---

(٢٦٧) «بعد براح الشام» في: المصدر نفسه، ص ٤٢٠ ـ ٤٢٣. وللمزيد حول ذلك، انظر: السامرائي، المصدر نفسه، ص ٧٨ ـ ٨٠.

(٢٦٨) انظر قصيدة «الفنون الجميلة» في: الرصافي، المصدر نفسه، كمثال على سذاجته حيث يتناول الشاعر مختلف الفنون بأسلوب تعليمي نثري، وانظر أيضاً قصيدة «العالم شعر».

(٢٦٩) «العادات قاهرات» في: المصدر نفسه، ص ١١٠.

(٢٧٠) «حبذا النوم» في: المصدر نفسه، ص ١٩١.

(٢٧١) «تأثير التربية» في: المصدر نفسه، ص ٢٦٤.

(٢٧٢) «إلى العمال» في: المصدر نفسه، ص ١٧٨.

(٢٧٣) عبود، **على المحك: نظرات وآراء في الشعر والشعراء**، ص ١٠٠.

(٢٧٤) انظر: المصدر نفسه، ص ٩٤ ـ ١٠٠، حيث ينقده عبود بسبب القصائد الكثيرة التي ألقاها خلال جولة قام بها مع وفد عراقي عام ١٩٣٦ إلى فلسطين وسوريا ولبنان ومصر، وعلى الصفحة ٩٨ يقول عبود إن شعر الرصافي «قبيح».

المبدعين. مع ذلك فالرصافي يدين بقوة تأثيره[٢٧٥] إلى تلك البساطة المتأججة بالعاطفة في شعره، والتي تغطي على جميع أخطائه الأخرى. وهو إذ انغمس تلقائياً في الوضع العام السائد، سبر أغوار الروح الجماعية بشكل لم يسبقه إليه غيره من الشعراء، وكثيراً ما اختار كلماته لتناسب العواطف المشتركة عند جميع العرب، فاستطاع بذلك أن يتحدث عن الجمهور ويخاطبه ويتكلم باسمه كذلك[٢٧٦]. ومن أجل ذلك كان شعره بالضرورة شعر عصره فقط ولم يكن يناسب المواضيع الشمولية البعيدة التي لا يجدها زمن، والتي حاولها من دون نجاح. وقد بلغ الشعر على يديه بساطة ووضوحاً كبيرين، كما هو الحال لدى الزهاوي، وفاق الأخير بقدرته العظيمة على تأجيج العاطفة الجماعية التي تعبر بشكل كامل عن التجربة الوطنية. وقد ترسخ في شعره دور الشاعر مناضلاً وطنياً في سبيل قضية شعبه[٢٧٧]، ومن أجل ذلك النوع من الإنجاز كان عليه أن يجاهد للتوصل إلى البساطة وإلى بلوغ ذلك التأثير الدرامي في الجمهور، وهي صفة تطورت بعد ذلك بشكل كبير عبر السنين في «شعر المنابر». لهذا، خلافاً لشعر الزهاوي، كان شعره عندما ينشد بما فيه من اصطراع الأحرف الصامتة والصائتة وبتكراره المثير، يترك أثراً كبيراً في الجمهور، لكنه قد يبدو أحياناً رديئاً عند القراءة الصامتة. ومن الآن فصاعداً، سوف يتطور فن الشعر الخطابي ليكسب أهمية كبرى في العقود اللاحقة.

ج ـ أحمد الصافي النجفي (١٨٩٥ ـ ١٩٧٨)

ظهرت بادرة السخرية في الشعر العراقي عند الزهاوي. وكانت روح السخرية هذه والميل إلى البساطة ميزتين تابعهما بنجاح كبير أحمد الصافي النجفي، الشاعر الجوال الذي قضى أيامه الموحشة المدقعة فقراً بين سوريا ولبنان. وقد قُدر لإنجازات الصافي الشعرية أن تغطي عليها أحداث شعرية كبيرة في الوطن العربي أفقدتها كثيراً مما تستحقه من تقدير لما فيها من تجربة أصيلة متنوعة جددت الكثير من الأدوات الشعرية. غير أن الصافي استمر ينتج كثيراً من الشعر، وعلى الرغم من أن النقاد

---

(٢٧٥) انظر: ممدوح حقي، **معروف الرصافي: دراسة وتحليل** (بيروت: دار اليقظة العربية، ١٩٦٤)، ص ٥٦ ـ ٦٠، حيث يسرد بعض أخطائه. وهو يسرد كذلك ما يدعوه بميزاته، ص ٤٥ ـ ٥١. لكن آراء حقي تصدر عن ميول تقليدية.

(٢٧٦) للمزيد عن دور الرصافي شاعراً وطنياً، انظر: إبراهيم الوائلي، «الرصافي: بين تاريخ الأدب وتاريخ السياسة،» **الآداب**، السنة ١، العدد ٨ (آب/أغسطس ١٩٥٣)، ص ٣٥ ـ ٣٦.

(٢٧٧) من الطريف أن يذكر أنه بعد وفاة الرصافي بأربعة عشر عاماً أقيم له مهرجان في ذكراه للإشادة بدوره شاعراً وطنياً واجتماعياً. وقد نشر اتحاد الأدباء في العراق الخطب والقصائد التي قدمت في ذلك الاحتفال في كراس بعنوان: **مهرجان الرصافي، ١٩٥٩** (بغداد: اتحاد الأدباء العراقيين؛ مطبعة المعارف، ١٩٥٩).

وضعوا شعره في نوع من العزلة(٢٧٨)، فإن القارئ العادي كان يستمتع بذلك الشعر الذي كان يصدر في مجموعة تلو مجموعة، تنشره واحدة من أكبر دور النشر نشاطاً في بيروت(٢٧٩). وقد نشر الصافي أكثر من عشر مجموعات شعرية، لكن مجموعته الأولى؛ **الأمواج** التي صدرت طبعتها الأولى عام ١٩٣٢، كانت لا تزال واسعة الانتشار حتى بعد منتصف القرن العشرين وأكثر مجموعاته شعبية، وقد أعيد طبعها أربع مرات على الأقل.

على الرغم من أن الصافي قد نشأ على التراث النجفي في اللغة والأدب، إلا أنه أظهر في وقت مبكر من مسيرته الشعرية إعراضاً حقيقياً عن اتباع الدروب التي طرقها من سبقه من أجيال الشعراء، وعن اللجوء إلى الغموض اللغوي والتقعر. وقد يكون تأثر في ذلك بمعاصره الشهير الزهاوي إلى جانب سليقة شعرية أصيلة واستقلال روحي كبير. وعندما قابله الزهاوي عام ١٩٢٧ وجد فيه على الفور زميلاً وتلميذاً، وأعلن عن فخره بأنه «اكتشف» الصافي(٢٨٠). كان الصافي عند ذلك قد مر بأقسى التجارب في حياته العسيرة، ففي اشتراكه في الصراع ضد الاحتلال البريطاني اضطر إلى الهرب من مدينته وبعد ذلك من البلاد جميعاً خشية القبض عليه، كما كان قد تعرض أيضاً إلى مخاطر عظيمة ومصاعب وأمراض قاسية(٢٨١). وبعد ذلك بعامين اضطره مرض شديد إلى مغادرة العراق نهائياً والإقامة في سوريا طلباً لمناخها المعتدل(٢٨٢).

يتميّز شعر الصافي ببساطة شديدة في الأسلوب وبلغة شعرية كثيراً ما تقترب من الكلام السائر(٢٨٣). وهو إذ يتأمل الحياة يكشف عن وعي مباشر ليس فقط

---

(٢٧٨) وكان دائماً على وعي بهذا الصراع، وبخاصة مع مدرسة الطليعة في الخمسينيات والستينيات التي كانت تدعو، إلى جانب مسائل أخرى، إلى الشعر الحر وإلى زيادة في التركيز واختصار العبارة. انظر مثلاً قصيدتيه «جديد بين قديم» و«الجيل الثاني» في: أحمد الصافي النجفي، **الشلال** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٢)، قسم «ومضات»، ص ٢٨١ و٢٨٨ ـ ٢٨٩.

(٢٧٩) انظر ما تقوله دار العلم للملايين، ناشر كتبه، عن شهرته، على ظهر غلاف: أحمد الصافي النجفي، **الأغوار**، ط ٢ (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦١). والمعروف عن هذه الدار أنها تفضل النشر لمشاهير المؤلفين.

(٢٨٠) تركي كاظم جودة، **أحمد الصافي النجفي: حياته وشعره** (بغداد: مطبعة دار البصري، ١٩٦٧)، ص ٤٥.

(٢٨١) المصدر نفسه، ص ٢٥ ـ ٣٥.

(٢٨٢) المصدر نفسه، ص ٤٨. وللمزيد عن حياته، انظر: إبراهيم عبد الستار، **عبقرية الصافي** (طرابلس، لبنان: مطبعة الحضارة، ١٩٥٣)، ص ٥ ـ ١٨.

(٢٨٣) لمعالجة مفصلة عن لغة الشعر عند الصافي، انظر: السامرائي، **لغة الشعر بين جيلين**، ص ٨٣ ـ ١٠٢.

بالمشهد الوطني والاجتماعي حوله، وهو ما اقتصر عليه كثير من معاصريه من الشعراء، بل يعكس أيضاً وعياً بالحياة من حوله، وهو إنجاز أكثر صعوبة. فقد استطاع أن يعالج المواضيع العادية في الحياة اليومية من دون أن يتعثر أو يعكس ذلك السخف الذي نجده عند العقاد في **عابر سبيل**. والواقع أن الفرق الجوهري بين الشاعرين هو أن الصافي معني عناية مخلصة بالحياة والوضعية الإنسانية وقادر على أن يصور المواقف المثيرة للأسى أو الهزء في سهولة ووضوح؛ بينما نجد العقاد إما يخترع موقفاً زائفاً أو يضخم موقفاً بسيطاً، فيقحم عليه أحياناً كثيرة نبرة مأسوية. وإذ يعرض الصافي لأنواع شتى من التجارب يعطي انطباعاً عن رجل بالغ الانشغال بصراع مكشوف ضد المفاسد، والحقارة[٢٨٤]، والخسة[٢٨٥]، والمعايب[٢٨٦]، والخمول[٢٨٧]، والنفاق[٢٨٨]، والجهل[٢٨٩]، والجشع[٢٩٠] والفجاجة[٢٩١]، والفوضى والسياسة الغوغائية[٢٩٢] في حياة العرب اليومية من حوله. وهو في وصفه هذه المثالب وسواها يفلح في استدعاء نوع من الدعابة المتحفظة، ويحدد الصورة غالباً بتفصيلات دقيقة، وقد يدخل في جدل مع الأشياء التي يكتب عنها ويسخر منها، وقد يؤنبها بشدة أحياناً، ولكنه لا يقف موقف الواعظ إطلاقاً. وهذا إنجاز شعري أكيد. إن في شعر الصافي عاطفة عميقة لا تطفو على السطح، فتختلف في هذا عن تلك الفورة العاطفية الباذخة والرنين المتجاوب الأصداء في شعر الرصافي. فنبرة الصافي شخصية أكثر، ولا شك في أن غياب الميوعة العاطفية هو بحد ذاته إنجاز مهم، نظراً لأن الصافي كان يشعر عميقاً بكل ما يقوله. ثم إن الصافي رجل شديد الأنفة، وهي صفة أضفت قيمة على شخصيته كشاعر، لأنه تحمل الفقر والوحدة ولم يتنازل بأي شكل من الأشكال، لا للسلطات السياسية ولا للجمهور. وقد كانت هذه

---

(٢٨٤) انظر قصيدته الطريفة «صاحب مقهى» في: أحمد الصافي النجفي، **الأمواج**، ط ٤ (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦١)، ص ٢١٦ ـ ٢١٨.

(٢٨٥) «أصبحت حراً» في: المصدر نفسه، ص ٢٣٢ ـ ٢٣٣.

(٢٨٦) «إن النيام يسوؤها الإيقاظ» في: المصدر نفسه، ص ٢٢٣ ـ ٢٢٤.

(٢٨٧) «التقدير بعد الموت» في: المصدر نفسه، ص ٢٢٧ ـ ٢٢٩.

(٢٨٨) «في أمير مفلس» في: المصدر نفسه، ص ٢١٩ ـ ٢٢١. انظر أيضاً تعليقه حين رأى صبية يبيعون القرآن، وهو عمل غير مقبول في الإسلام، في: الصافي النجفي، **الشلال**، ص ١٠٢ ـ ١٠٤.

(٢٨٩) «العمى عن السفهاء» في: الصافي النجفي، **الأمواج**، ص ١٣٦.

(٢٩٠) «صاحب مقهى» و«كم من دخان» في: المصدر نفسه، ص ١١٢.

(٢٩١) قصيدته الواقعية، رغم قسوتها «جوار الفقير» في: الصافي النجفي، **الشلال**، ص ١٠٢ ـ ١٠٤.

(٢٩٢) قصيدتا «الإذاعات» و«لا تقتلوا الأدباء» في: المصدر نفسه، ص ١٨٧ ـ ١٨٩ و٢٢٨.

الخصلة بحد ذاتها نوعاً من الثورة، أشار إليها عدد من النقاد، بما فيهم عبود[٢٩٣]. ففي شعره لا تلمس ذلك الموقف الطنان الذي نجده عند الشاعر الوطني، ولا ذلك الموقف الخنوع عند الشاعر المدّاح. وما خراب حياته الشخصية وبأسها الملازم إلا صورة نادرة من البطولة، بطولة فردية يندر وجودها في الحياة العربية المعاصرة؛ فصورة البطل في حياة العرب اليوم صورة وطنية، وتتصل البطولة فيها عادة بالقضايا العامة.

ولذا فهذا العذاب الصامت الذي استمر طوال حياته، وهذا الإنكار التام والرفض لجميع الفعاليات الصاخبة في حياة العرب المعاصرة، كما تظهر عند الآخرين في ذلك الوجود المتناقض بين حب الوطن وحب الحياة الطيبة، قد أضفت وزناً وقوة روحية على شعره. لم يقبل الصافي المساومات ولا حب الظهور، بل حاول تصوير الوضعية الإنسانية عن طريق تصوير وحدته الشخصية بشكل جارح صريح[٢٩٤]. وقد فتح في ذلك مجالاً جديداً للتجربة في الشعر، يختلف اختلافاً بعيداً عن العزلة المصطنعة لدى الرومانسيين في حقبة الثلاثينيات وما بعدها. في أحسن الأحوال كان من شأن عزلة الصافي هذه أن منحته منظوراً واضحاً ورؤية جديدة، وفي أسوإ الأحوال جعلت منه إنساناً غريب الأطوار لا يخلو من نبرة الشعور بالتفوق الخلقي. ولكنها في الغالب كانت عزلة تعبر عن الغضب الصامت، وعن الرفض الشديد المستمر لما يجري في أرضية الحياة المعاصرة من محاولات فاشلة وإخفاق وما فيها من عيوب. ومن الطريف أن نلاحظ أن اثنين من الشعراء البارزين: الشاعر اللبناني الرومانسي الياس أبو شبكة، والشاعر العراقي الرائد بدر شاكر السياب يتفقان معاً على أن إنجاز الصافي حدث مهم في الشعر العربي الحديث[٢٩٥]. ويجد فيه الناقد اللبناني اليساري رئيف خوري فناناً صادقاً يستطيع على الرغم من بعض الهنات في شعره، أن يستحوذ طويلاً على اهتمام القارئ[٢٩٦]. ومع ذلك فإن الصافي لم يلتزم بأي نزعة محددة في الحياة أو في السياسة. ومع أنه صاحب أشهر قصيدة عن حالة الفلاح

---

(٢٩٣) مارون عبود: **على المحك: نظرات وآراء في الشعر والشعراء**، ص ٥٤ وغيرها، ودمقس **وأرجوان: تعليقات على هامش الشعر المعاصر**، ط ٣ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٦)، ص ١٢٩. انظر أيضا الياس أبو شبكة، كما أورده: جودة، **أحمد الصافي النجفي: حياته وشعره**، ص ١٠٠.

(٢٩٤) انظر مثلاً قصيدة «وحدة» في: الصافي النجفي، **الأمواج**، ص ٣٥ ـ ٤٠؛ «الليل والهم» و«سفينة العمر» في: الصافي النجفي، **الشلال**، ص ١٧٥ ـ ١٧٧ و٦٦ ـ ٦٧، وقصيدته المحزنة «وحشة» التي كتبها في ذكرى ميلاده الستين، ثم نشرت في: أحمد الصافي النجفي، **اللفحات** (بغداد: دار الريحاني للطباعة والنشر، [١٩٥٥])، المجموعة التاسعة.

(٢٩٥) السياب وأبو شبكة، كما أورده: جودة، المصدر نفسه، ص ١٠٤ و٩٩. انظر أيضاً ظهر غلاف كتاب: الصافي النجفي، **الأمواج**.

(٢٩٦) انظر مقدمة: الصافي النجفي، **الأغوار**، ص ٩.

العراقي[٢٩٧]، إلا أنه لا يتردد مثلاً في انتقاد حياة الفقراء بما فيها من ضجيج وفجاجة وقذارة. وقد يقول نقاد ملتزمون آخرون، دون خوري في نفاذ البصيرة الفنية، إن ثمة تقصيراً عنده في وظيفة الشاعر الاجتماعية، إذ كان عليه أن يتأمل الأسباب القاهرة التي أدت إلى مثل تلك الأحوال في الأحياء السكنية الفقيرة. لكن الصافي لا يعنيه هنا تحليل الأسباب بل إنه يكتفي بوصف أوضاع معينة. فهو ملتزم بالحياة العريضة لا بأي مذهب فكري مكتسب قد يحيل الشاعر إلى واعظ أو مصلح[٢٩٨]. وهو يشعر بحب عميق نحو الأشياء البريئة النظيفة، نحو الأشياء الطبيعية وعناصر الطبيعة، من بحر[٢٩٩]، وطيور[٣٠٠]، وأزهار[٣٠١]، وحشرات[٣٠٢]، وحيوانات بشكل عام[٣٠٣]. أما تعاطفه مع المضطهدين والضائعين والمحتاجين فليس ثمة ما يضاهيه في الشعر العربي، قديمه وحديثه.

مثل هذا الشعر على الرغم من كونه توغل بعيداً عن نشأة الصافي الأدبية المبنية على الثقافة القديمة في النجف، لا يخلو من بعض الهنات الخطيرة. فترهل الأسلوب، ونثرية العبارة، والإلحاح في التوضيح، والتكرار غير الضروري الذي يفرط في توكيد التفاصيل، وبعض الإهمال في استخدام اللغة، وبعض الافتقار إلى الرونق، تجمعت كلها لتجعل من شعر الصافي هدفاً للنقد[٣٠٤]. ونجد عبود والسامرائي أشد من انتقد

---

(٢٩٧) انظر: عز الدين، **الشعر العراقي الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه**، ص ٢٧٦؛ قصيدة «الفلاح» في: الصافي النجفي، **الأمواج**، وقصيدة «جوار الفقير» في: الصافي النجفي، **الشلال**.

(٢٩٨) في قصيدته «الشعر الملتزم» يقول:

فقلت إليكم اتركوني جانباً	لكم شعراء فاتركوني للشعر
....	....
حفظت لكم شعر الحياة منزّهاً	عديد النواحي رغم مسلكه الوعر

(٢٩٩) انظر قصائد عدة عن البحر: «البحر المنقذ» و«حديث البحر» و«سؤال البحر» و«البحر» و«البحر زاويتي» في: الصافي النجفي، **الشلال**، ص ٤٣، ٥٤ ـ ٥٥، ٦١ و٦٥ على التوالي.

(٣٠٠) انظر قصائد عدة عن الطيور: «العصفور» و«البلبل» و«العصفور» و«الحسون» في: المصدر نفسه، ص ١٦ ـ ١٧، ٣٠، ٦٠ و٢٥٤ على التوالي.

(٣٠١) انظر قصيدتي «الحب الأصغر» و«عتب الأزهار» في: المصدر نفسه، ص ٢٢١ ـ ٢٢٢ و٢١٤ على التوالي.

(٣٠٢) انظر قصائد عدة عن الحشرات: «النملة» و«بيني وبين النمل» و«سعادة الفراشة» في: المصدر نفسه، ص ١٨ ـ ٢٤، ٢٤٨ و٢٥٦ على التوالي.

(٣٠٣) انظر «الشاعر والفأر» و«الشاعر والقط» في: الصافي النجفي، **الأمواج**، ص ١٦٨ ـ ١٧٠ و١٧١ ـ ١٧٤ على التوالي.

(٣٠٤) يراه إسماعيل خارجاً عن المدرسة النجفية من دون أن يدرك قيمة تجربته. انظر: إسماعيل، «ملامح من الشعر العراقي الحديث،» ص ٥١. أما أحمد أبو سعد فإنه لا يجد في شعر الصافي ميزة. انظر: أحمد =

إهمال الصافي في استخدام اللغة وضعف الأسلوب أحياناً (كما يقف عبود طويلاً عند افتقار شعره إلى الموسيقى والرونق والإيجاز)[٣٠٥]، لكنهما لا يأخذان بعين الاعتبار أهمية تجريبه في اللغة والموقف واللهجة وتنوع الموضوع، ولا ما اكتسبه من مرونة في الأسلوب. غير أن عبود يدرك المصاعب أمام شاعر يعالج مجالات جديدة كل الجدة في التجربة[٣٠٦] والصافي نفسه دافع عن ضعفه بعبارات واضحة:

الـشـاعـر الحـرّ نـسـر يـسـفّ حـيناً ويـعـلـو[٣٠٧]

لقد كان بوسع الصافي الإفادة من المفاهيم الجديدة التي كانت تصر على أن القصيدة خلق متماسك تكون المعاني فيها مضمرة أكثر منها واضحة التعبير، إلا أننا نجد بعض شعره يبلغ جمالاً وعمقاً كبيرين، كما نرى هذا المثال:

تـناقـضـت الأفـكـار عـنـدي كـأنـمـا   أنـا جـمـع أشـخـاص ومـا أنـا واحـد

....

فـكـم ذرّة تـفـنـى وتـولـد ذرّة   بجسمي كما تحيا وتفنى القصائد[٣٠٨]

فـلي كـل حـين مـأتـم وولادة   وشـخـصـيَ مـولـود وشـخـصـيَ والـد

د ـ محمد مهدي الجواهري (١٩٠٠ ـ ١٩٩٧)

إذا كان الصافي قد أخفق في بعث أي دفء عاطفي حقيقي في شعره الغزير، فإننا نجد ذلك الدفء عند محمد مهدي الجواهري. ولا ريب في أن هذا الشاعر القادم من النجف أعظم شاعر عراقي في جيله. فقد نشأ على الثقافة التقليدية في المدينة العريقة، وتميز بالإحاطة بالشعر القديم، وقيل إنه حفظ **ديوان المتنبي** جميعاً، وقسماً كبيراً من شعر غيره من مشاهير القدماء[٣٠٩]. لكن إعجابه بالبحتري، ودراسته الدقيقة لفن الشاعر وأساليبه لم تنتج أي أثر مباشر للبحتري في شعره. فالجواهري في صخب شعره وجهوريته وفي شخصيته الشعرية المعقدة له من الوشائج مع المتنبي وأبي تمام أكثر مما له مع البحتري[٣١٠]، إذ ليس في شعر الجواهري كثير مما في شعر

= أبو سعد، «**شرر**، ديوان شعر لأحمد الصافي النجفي،» **الآداب** السنة ١، العدد ٢ (شباط/ فبراير ١٩٥٣).

(٣٠٥) عبود، **على المحك: نظرات وآراء في الشعر والشعراء**، ص ٤٤ وفصوله الثلاثة عن الشاعر، ص ٤١ ـ ٦٤، وفصل السامرائي عنه، في: السامرائي، **لغة الشعر بين جيلين**.

(٣٠٦) عبود، المصدر نفسه، ص ٤٩.

(٣٠٧) أحمد الصافي النجفي، **أشعة ملونة**، ط ٢ (صيدا؛ بيروت: المكتبة العصرية، [د.ت.])، ص ١٨.

(٣٠٨) قصيدة «التناقض» في: الصافي النجفي، **الأغوار**، ص ١٧ ـ ١٨.

(٣٠٩) انظر: الدجيلي، **محاضرات عن الشعر العراقي الحديث**، ص ١٦٩، والسامرائي، **لغة الشعر بين جيلين**، ص ١١٦.

(٣١٠) انظر أيضاً: إسماعيل، «ملامح من الشعر العراقي الحديث،» ص ٥٣.

البحتري من رقة الأسلوب وطلاوته. أما مصادر ثقافته الأدبية الأخرى فهي القرآن الكريم وكتاب **نهج البلاغة** اللذان أسبغا قوة وحيوية على أسلوبه وصوره، كما أثرا كذلك في شاعرين مهمين آخرين من شعراء الشيعة في هذا القرن(٣١١).

يرى النقاد أن الجواهري أكبر شاعر صوّر حياة العراق المضطربة منذ حقبة العشرينيات، لكنه بدأ مسيرته بالطريق التقليدية المألوفة في كتابة شعر المديح (الذي استمر طويلاً يكتبه)، وقصائد المعارضة(٣١٢)، وغير ذلك من شعر المناسبات، وهي نزعة لم يتحرر منها تماماً. والجواهري شاعر ثوري سياسي اجتماعي، ولكنه لم يشعر قط بالحاجة إلى تنقية الشعر والأدب عموماً من الموقف الممجوج الذي يقفه المدّاحون(٣١٣). كما إن قصائد المناسبات عنده أحياناً، لا دائماً، مفتعلة، تفتقر إلى التركيز والقوة في قصائده الأفضل. كان الجواهري في حياته كما كان في شعره عميق الانشغال بالحياة السياسية في العراق الحديث. وكان ارتفاعه في الحظوة عند السلطات ثم فقدانها مسباراً للتقلبات السياسية الكثيرة التي عرفها العراق منذ ثورة ١٩٢٠(٣١٤). وقد نشر بضع مجموعات شعرية، أولها **بين الشعور والعاطفة** عام ١٩٢٨ ثم أعقبها **ديوان الجواهري** عام ١٩٣٥. لكنه في عام ١٩٤٨ أعاد النظر في قصائده ونشرها في ثلاثة مجلدات (الأول عام ١٩٤٩ والثاني عام ١٩٥٠ والثالث عام ١٩٥٣) وجميعها تحت عنوان: **ديوان الجواهري**. وقد نشرت مختارات من شعره في دمشق عام ١٩٥٧ بالعنوان نفسه كذلك؛ ثم صدرت مجموعة أخيرة بعنوان **بريد الغربة**، وهي قصائد كتب الجواهري أغلبها بعد مغادرته العراق سفيراً في براغ في أوائل الستينيات، ونشرت عام ١٩٦٥، ربما في براغ.

إن شعر الجواهري في أسوإ حالاته، يبدو مفتعلاً، طويل النفس، يصعب على الفهم لأن الشاعر يستخدم أحياناً كلمات قديمة غير مألوفة وتراكيب معقدة. أما في أحسن حالاته فهو شعر يتصل بنبرة متميزة متوهجة ومتفجرة أحياناً كثيرة، وبصور مشرقة، ومرعبة في كثير من الأحيان، وبتركيز وكثافة وتماسك، وإيقاعات قوية لكنها

---

(٣١١) وهما محمد سليمان الأحمد [بدوي الجبل] وعلي أحمد سعيد [أدونيس] وكلاهما من العلويين في شمال سوريا.

(٣١٢) يصف الدجيلي مجموعة سابقة لـ: محمد مهدي الجواهري، **حلبة الأدب**: **نبذة من ديوان المسابقات**، شرح ضياء سعيد (بغداد: مطبعة دار السلام، ١٩٢٣)، تضم قصائد بسيطة من المعارضة لعدد من القصائد الشهيرة القديمة والحديثة، في: الدجيلي، المصدر نفسه، ص ١٧٢.

(٣١٣) يشهد على ذلك خطابه لعبد الكريم قاسم في الاحتفال بذكرى الرصافي عام ١٩٥٩، في: **مهرجان الرصافي، ١٩٥٩**، ص ١٧ ـ ١٨ و٢٧ وقد كتبه بنثر جميل. لقد جعل من قاسم نابغة يضم نوره كل الناس.

(٣١٤) حول ذلك، انظر: الدجيلي، المصدر نفسه، ص ١٨٠ وغيرها.

متناسقة. وفي أحسن قصائده ينطلق القارئ، ولا سيما السامع، على موجة من الانفعال. وعلى الرغم من أن الجواهري متشرب بالتراث القديم إلا أنه أفلح في إغناء شعره بميزات شعرية تخصه هو دون غيره. والمثال البديع الآتي يبين ما أعني، فهو شديد الشبه بالقديم من حيث الشكل واللغة الشعرية وقوة الحبك، لكنه فريد لا يذكر المرء بأي شاعر قديم:

اطبق دجى، أطبق ضباب   اطبق جهاماً يا سحابُ
اطبق دخان من الضمير محرقاً، اطبق عذاب
اطبق دمار على حماة دمارهم، اطبق تباب
اطبق جزاء على بناة قبورهم اطبق عقاب
اطبق نعيب يُجِبْ صداه البوم، اطبق يا خراب
اطبق على متلبّدين شكا خمولهم الذباب
لم يعرفوا لون السماء لفرط ما انحنت الرقاب(٣١٥)

ففي هذه القصيدة يكشف الجواهري عن أسلوب شديد التفرد ذي قيمة شعرية عالية. وفيها، كما في أغلب قصائده الجيدة الأخرى، نرى الجواهري قديماً وحديثاً معاً. ما من شاعر عربي حديث آخر استطاع بلوغ مثل هذه الذرى الكلاسيكية البليغة إلا الشاعر السوري بدوي الجبل، ولو أن شعره يختلف جذرياً في البنية والنبرة. ويعكس كلا الشاعرين عبقرية عمرها ألف سنة، لكنهما يتميزان في الوقت نفسه بالفذوذية والتفرد. فهما لا يتبعان التراث القديم في عبودية: إنهما سيدان متمكنان من هذا التراث، يعيشان في اللب منه.

والجواهري سيد شعر المناسبات، وقد برهن، في أمثلته الأفضل، أن قصيدة المناسبة يمكن أن توجَّه نحو تجربة خارجية وتحتفظ على الرغم من ذلك بقيمتها الشعرية الخاصة. والتعبير عن العاطفة لديه في غاية الوضوح، كما إن استيعابه الروح الجماعية عميق إلى درجة انعدام الخط الفاصل بين عذابه الشخصي وفرحه وبين عذاب الجمهور وفرحه، فقصيدته «أخي جعفر» عن شقيقه الذي قتل في ثورة العراق عام ١٩٤٨، خير دليل على ذلك:

أخي «جعفرا» لا أقول الخيال   وذو الثأر يقظان لا يحلم

---

(٣١٥) «أطبق دجى» في: محمد مهدي الجواهري، **ديوان الجواهري**، ط ٤ (دمشق: مكتبة الجمهورية، ١٩٥٧)، ص ١٨٧.

ولـكــن بــمــا أُلــهــم الــصــابــرون	وقــد يــقــرأ الــغــيــب مــســتــلــهــم
أرى أفــقــاً بــنــجــيــع الــدمــاء	تــنــوّر واخــتــفــت الأنــجــم
وحــبــلاً مــن الأرض يُــرقــى بــه	كــمــا قــذف الــصــاعــدَ الــسـلّـمُ
....	....
وجــيــلاً يــروح وجــيــلاً يجــيء	ونــاراً إزاءهمــا تُــضــرم[٣١٦]

هذه هي القوة السحرية التي نشأ تحت تأثيرها السيّاب وجيله. فعند السياب تطورت إلى انتحاب طويل مفعم بالاحتجاج والعذاب، لكن التعابير المحمومة المختنقة عند الجواهري تتميز بعنف خاص بها، كما يتميز أسلوبه بفحولة لا مثيل لها في الشعر العربي الحديث. فهو قد استوعب تجارب شعبه العاطفية والروحية كذلك، وشعره يدور حول منبع الأزمة القومية بالذات. غير أن الجواهري لا يكاد يخرج من إطار الشعر القديم من حيث الشكل، بل يكتب في نظام الشطرين والقافية الواحدة. أما محاولته تغيير هذا النسق في القصائد الطوال مثل «آنيتا»[٣١٧] و«افروديت»[٣١٨] فإنها لم تكن محاولة ناجحة، لأن هاتين القصيدتين تفتقران إلى الانسياب العظيم والفخامة التي تميز شعر الجواهري[٣١٩]. فقصيدة «آنيتا» مثلاً تتكون من مقاطع من الأشطار المتساوية من البحر الخفيف. لكن نظام القافية وعدد الأشطار يختلف من مقطع إلى آخر. مثل هذا النسق يبدو لأذن القارئ على شيء من التصنع، ويذكرنا بالموشح وما فيه من انسياب موسيقي خفيف.

إلا أن تواتر الكلمات الصعبة والنبرة الجادّة التي يعالج الجواهري بها هذا الموضوع تبدو غير ملائمة لهذا الشكل الذي التزم، في الموشح، اللغة البسيطة القريبة المتناول. والواقع أن الجدية العميقة في النبرة في جميع شعر الجواهري كانت في حاجة إلى الشكل الشعري الذي ورثه واتّبعه تلقائياً وهو نظام الشطرين والقافية الواحدة. فبين هذا الشكل القديم وبين الشكل الأكثر خفّة كشكل الموشح وما شابهه من أشكال أخرى، كان لا مفرّ للجواهري من اتّباع النسق الأول، إذ كان يكتب قبل نجاح الثورة في شكل الشعر الحرّ الذي استطاع أن يستوعب جميع المواقف والمواضيع. وهنا لا بدّ من التوكيد أن شكل الشطرين، على الرغم من قدمه الممعن في الزمن، كان لا

(٣١٦) «أخي جعفر» في: المصدر نفسه، ص ٧٨ ـ ٧٩.

(٣١٧) محمد مهدي الجواهري، **ديوان الجواهري**، ٣ ج في ٢ مج (بغداد: مطبعة بغداد، ١٩٤٩ ـ ١٩٥٣)، ج ٢، ص ١٩٩ ـ ٢٣٤.

(٣١٨) الجواهري، **ديوان الجواهري**، طبعة دمشق، ص ٥١ ـ ٦٤.

(٣١٩) وقد كرر هذه التجارب من دون نجاح في شعره اللاحق. انظر: محمد مهدي الجواهري. **بريد الغربة** (براغ: د.ن.]، ١٩٦٥)، مثال ذلك قصيدة الإهداء، ص و ـ ز.

يزال حياً نابضاً، بالقوة، ولم يبدأ التحوّل الجادّ عنه على صعيد واسع إلا في الخمسينيات من القرن العشرين.

ما هي إذاً إنجازات الجواهري الشعرية؟ إن الجواب عن هذا السؤال يقع في عدة نقاط: النقطة **الأولى** هي هذه الجدية الشديدة في الموقف حيث لا أثر البتة للتزويقات والتفاهات التي ابتلي بها القسم الأكبر من شعر القرن التاسع عشر. فعلى النقيض من ذلك، كان موقفه الجاد، الغاضب حتى التطرف أحياناً، قد أقام أساساً متيناً لشعر الرفض والغضب في فترة لاحقة.

والنقطة **الثانية** أن الانسياب العاطفي القوي في شعره أعطى دفقة التحرير الأخيرة في شعر طالما عانى الزيف العاطفي. وكان كذلك قوة تحرير لروحية الجيل، يقوم بدور التطهير ضد التيّارات الداخلية الخانقة في الحياة العربية. وقد يكون شعر الجواهري قد قام بدور مهم في تهيئة الشعب العراقي عاطفياً لمقدم الثورة واندلاعها، لكن هذا التصور يقع خارج حدود الأهداف المباشرة لهذا الكتاب.

والنقطة **الثالثة** هي أن الدفقات العاطفية في شعر الجواهري تعطيه قوة إيقاعية ذات توتر يناسب نوع الاندفاعات الغاضبة التي تميز شعر هذا الشاعر. وقد كان لهذه التقنية الإيقاعية تأثير في ما بعد، فقد استغلها الجيل اللاحق استغلالاً كاملاً. وقد قدر للسياب أن يكون أعظم وريث لهذه القوة الكلاسيكية المتمثلة في إيقاعات الجواهري، فاستغلها في الشكل الجديد من الشعر الحر، وأعطى ذلك الشكل منذ البداية أساساً متيناً لتبنى عليه تنويعات إيقاعية عديدة مبدعة.

والنقطة **الرابعة** هي أن اللغة الشعرية عند الجواهري غنية، يختارها بعناية. فهو شديد الوعي بأهمية الكلمة الشعرية: «الكلمة النافذة الصالحة الباقية هي تجربة قاسية ومراس متمكن ومعاناة شاقة وإدراك عميق وحس مرهف»[٣٢٠]. فهو يرى أن الكلمة الشعرية هي التي تقرر إن كان الواحد منا فناناً أو غير فنان، وأن الشاعر العربي لا يستطيع أن يأتي بشعر عربي جيد حتى يتوفر على دراسة الشعراء القدامى ويتمرس بلغتهم الشعرية وأساليبهم[٣٢١]. وهو في ذلك على حق أساساً، على الرغم من أن شعره أحياناً يعكس اقتراباً أكثر مما يجب من لغة الشعراء القدامى. ففي شعره كثير من الأمثلة على استعمال كلمات صعبة، قديمة، منقرضة تقريباً. لكنه بوجه عام حريص في انتقاء كلماته، ويستطيع أن يضفي عليها قوة مؤثرة تعطي شعره متانة وإثارة. والواقع أن الجواهري قد أدخل إلى الشعر العربي مصطلحاً شعرياً جديداً

---

(٣٢٠) الجواهري، كما أورده: السامرائي، **لغة الشعر بين جيلين**، ص ١١٦.

(٣٢١) المصدر نفسه، ص ١١٦ ـ ١١٧.

بإدخال كلمات عديدة تشير إلى العنف عنصراً في الحياة العربية، كلمات مثل الدم، الموت، العاصفة، النار، الضحايا، الشهداء، السم، الجوع، الغمام، الضباب، الثورة، . . . إلخ. وقد استُغل هذا المصطلح إلى أقصى حدوده في شعر المنابر الذي رافق الثورات العربية المختلفة في حقبة الخمسينيات، لكنه تسلل كذلك بشكل أكثر رهافة إلى شعر كثير من شعراء الطليعة، وبخاصة السياب.

والنقطة **الخامسة** هي أن الجيشان العاطفي والإيقاعات الحيوية المتطافرة يسندها نوع من النبرة التي، على الرغم من وجودها بدرجة أقل في بعض شعر الرصافي، تخلق جواً له خصوصيته. وهي نبرة تتراوح بين الغضب المرعب في قصائده الوطنية وبين انشغال جاد في قصائده الغزلية، جاد إلى حد أن صورة الموت كثيراً ما تتسلل إليها:

أمـيـلي بـصـدرك نـبـع الحـيـاة ... وخـلي فـمـاً ظـامـئـاً يـرشـف

....

أمـيـلي، فـينبـوع هـذا الجـمـال ... الى أمـدٍ ثـم يُـسـتـنـزف
وهـذا الـشـبـاب الـطـليق الـعـنـان ... سـيُـكـبـح مـنـه ويُـسـتـوقـف
أمـيـلي فـسـيـف غـد مـصـلـتٌ ... عـلينـا، وسـمـع الـقـضـا مـرهـف
عـدي، ثـم لا تُخـلـفـي، فـالحـمـام ... صـنـوك في الـعـنـف لا يُخـلـف(٣٢٢)

وأخيراً، فإن عبقرية الجواهري الفائقة تكشف عن نفسها في صوره الشعرية. فهو يقتصد في استعمال التشبيه القديم، بما فيه أحياناً من مضامين مباشرة مسطحة. وقد حل محله في شعره ذلك التطور الحديث نحو الصور الحسية، صور ملموسة، حيوية، مدهشة، تدعمها كثافة عاطفية. مثال ذلك هذه الصورة عن الموت:

انـا أبـغـض الموت الـلـئـيـم وطـيـفـه ... بـغـضـي طـيـوف مخـاتـل نـصّـاب
يهب الـردى شـيـخـوختي ويـقـيـتهـا ... بـكـهـولـتـي ويـقـيـتـهـا بـشـبـابي
ذئـب تـرصّـدني وفـوق نـيـوبـه ... دم إخـوتي وأقـاربي وصـحـابي(٣٢٣)

والبيت التالي هو بيت مشهور:

أتـعـلـم أم أنـت لا تـعـلـم ... بـأن جـراح الـضـحـايـا فـمُ(٣٢٤)

وفي القصيدة نفسها صور مؤثرة عديدة أخرى:

أرى أفـقـاً بـنـجـيـع الـدمـاء ... تـنـوّر واخـتـفـت الأنـجـم

(٣٢٢) «إليها» في: الجواهري، **ديوان الجواهري**، طبعة بغداد، ج ٢، ص ٤٧.

(٣٢٣) «في ذكرى الرصافي» في: **مهرجان الرصافي، ١٩٥٩**، ص ١٣٠.

(٣٢٤) «أخي جعفر» في: المصدر نفسه، ص ١٧٣.

وحـبـلاً مـن الأرض يُـرقـى بـه كـمـا قـذف الـصـاعـدَ الـسـلـمُ

....

وكـــقـــاً تُمـــد وراء الحـــجـــاب فـترسـم فـي الأفـق مـا تـرسـم(٣٢٥)

لقد أهمل النقاد المعاصرون إنجازات الجواهري إلى درجة ملحوظة، وسبب ذلك سوء فهم القيم الدائمة في الشعر، وارتباط الجواهري بجذور الشعر العربي القديم. وقد يكون السبب في ذلك أيضاً أن هؤلاء النقاد يربطون الإنجاز الشعري بحركات التجديد العامة. فشعر ذو طبيعة فذة غير ملتزمة بمذهب التجديد عندهم كشعر الجواهري، سرعان ما يوصم بأنه «تقليدي» ولا يُلتفت اليه. وعلى النقيض من ذلك يبقى شعر المدارس المستقرة مثل جماعة الديوان وجماعة أبولو وشعر المهجر موضع مناقشة حية. لكن النقاد يجب أن يتمكنوا من إدراك النبوغ وتقدير الإنجاز الشعري في ضوء إمكاناته في محيطه وزمانه المحدد. فإنجازات شعر المهجر، مثلاً، ما كان لها أن تحدث في العراق في ذلك الوقت، نظراً لوجود التراث الشعري العراقي المتين، واستمرار تيار معاقٍ من الكلاسيكية فيه، إلى جانب البطء النسبي في تغلغل المؤثرات الغربية في الوعي الأدبي في العراق(٣٢٦). لقد رأينا أن محاولات التجديد السابقة لأوانها كانت غير ناجحة في بلاد كانت فيها نزعة القديم لا تزال قوية. فالرصافي والزهاوي والصافي من بعدهما عندما حاولوا مجالات جديدة من التجربة لم يستطيعوا دائماً البلوغ بشعرهم إلى التعبير القوي المتين. وقد استطاعت عبقرية الجواهري إنقاذ الموقف أمام الشعر العراقي بهذا الإنجاز الرائع في شعر يصور روح العصر وآمال الأمة ويبقى مع ذلك قوياً بشكل ملحوظ في البناء والعبارة والطاقة العاطفية. ولعل شعر الجواهري ساعد أيضاً في إنقاذ الشعر العراقي في حقبة الثلاثينيات والأربعينيات من الوقوع فريسة لبعض التجارب الجديدة غير الموفقة التي كانت تجري في مصر؛ والواقع أنه لم يستطع سوى أفضل الشعراء المصريين في ذلك الوقت أن يكون لهم أي أثر في المشهد الأدبي في العراق. ومن هؤلاء علي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل وهما من الشعراء الرومانسيين. فقد كان تأثير هؤلاء إلى جانب تأثير شعر المهجر سبباً في نشوء الشعر الرومانسي في حقبة الأربعينيات في العراق، وقد اعتنق هذا التيار، إلى حين، شعراء في أول الشباب، صاروا بعد ذلك زعماء شعر الطليعة في الوطن العربي المعاصر، ومنهم بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي. إن

---

(٣٢٥) المصدر نفسه، ص ١٧٨ ـ ١٧٩.

(٣٢٦) في عام ١٩٤٩ نجد الكاتب العراقي سليم طه التكريتي يشكو الافتقار إلى المؤثرات الأدبية الغربية في العراق. انظر: سليم طه التكريتي، «الحياة الأدبية في العراق،» **الثقافة** (١٢ كانون الأول/ديسمبر ١٩٤٩)، ص ١٢ ـ ١٣. لكن جيل الشباب من الشعراء العراقيين كانوا قد بدأوا بدراسة الأساليب الشعرية الغربية، رغم أن شعرهم لم يكن قد فرض نفسه بعد على القراء والنقاد العرب.

ما قدمه هؤلاء الشعراء الثلاثة وسواهم من شعراء الجيل بعد الجواهري، كان خدمة للشعر العربي لا يستهان بها، ولكن المرء إذ ينظر في تراثهم المباشر يجد أنهم يدينون بقوتهم جزئياً إلى الإنجازات المتنوعة التي قدمها جيلان من شعراء العراق قبلهم، وبخاصة للقوة الكلاسيكية في شعر الجواهري. فمساهمة الجواهري لم تكتفِ بالوقوف شامخة إزاء المحاولات الساذجة التي قام بها الزهاوي والرصافي، بل إنها قطعت الطريق على أي محاولات في التجديد قبل أوانها، وزودت الجيل الجديد من شعراء العراق في الخمسينيات بأساس متين يبنون عليه.

لقد درستُ ظاهرة الشعراء الذين يقومون بدور المطورين لشعر زمنهم، أي الذين يطوّرون اتجاهاً موروثاً ويزيدون عليه قوة وغنى وينتقلون به إلى عصرهم في اللغة والموقف، ووجدت عدداً من أهم شعرائنا الكلاسيكيين كانوا من المطوّرين. وقد أدّت تجربتهم أحياناً إلى الوقوف بشعرهم في وجه الشطط والمغامرة الجامحة في اللغة أو الموقف أو الموضوع أو الصورة عند بعض شعراء عصرهم، فأوقفوه وأنقذوا الشعر في زمنهم من الوقوع فريسة للتجارب التي لا تستند إلى عناصر فنية حقيقية ولا تنبع من حاجة الفن إلى هذا النوع من التغيير. وهذا ما حدث هنا على يدي الجواهري[٣٢٧].

لكن العراقيين في حقبة الثلاثينيات والأربعينيات لم يكونوا على وعي كاف بقوة موقعهم في الشعر. فقد كانوا في ذلك الوقت يعتمدون على مصر في غذائهم الأدبي. ففي عام ١٩٣٦ نرى أحد الكتاب يصيح: «إذاً فالأدب على أسوإ أحواله في بلاد الرافدين، وبغداد التي كانت في وقت مضى منبع الحكمة والأدب والشعر تنتظر بريد الأسبوع لتتلقف الصحف المصرية تلقفاً وتغذي حاجتها من الأدب المصري»[٣٢٨]. وبعد ثلاث عشرة سنة يؤكد كاتب آخر هذه الشكوى فيقول إن أصوات الأدباء والشعراء قد صمتت في أرض الرافدين[٣٢٩]، ويبدو لنا قوله هذا على شيء من الغرابة، لأنه كان يكتب في كانون الأول/ديسمبر ١٩٤٩، بعد أن بدأت حركة التحرر في الشعر في العراق. كانت المنزلة العالية لاسم مصر في العراق واقعاً تحدّث عنه زكي مبارك، الأديب المصري الذي أمضى سنة جامعية في العراق[٣٣٠] عام

---

(٣٢٧) سلمى الخضراء الجيوسي، «الشعر الأندلسي: العصر الذهبي،» في: سلمى الخضراء الجيوسي، محرر، **الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس**، ٢ ج (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٨)، ج ١: **التاريخ السياسي ـ الأقليات ـ المدن الأندلسية ـ اللغة والشعر والأدب ـ الموسيقى**، ص ٥١٠ ـ ٥١٢.

(٣٢٨) عبد الوهاب الأمين، «الحياة الأدبية في بغداد،» **الرسالة** (٩ آذار/مارس ١٩٣٦)، ص ٣٨٣.

(٣٢٩) التكريتي، «الحياة الأدبية في العراق،» ص ١٢.

(٣٣٠) حول إقامة زكي مبارك في العراق والترحيب الذي لقيه من الحلقات الأدبية والصحافة في العراق، انظر: عبد الرزاق الحلي، «زكي مبارك في العراق،» **الأقلام** (كانون الثاني/يناير ١٩٦٥)، ص ٥٥ ـ ٦٩. ويبدو أن مبارك قد أثار نشاطاً أدبياً ملحوظاً في بغداد.

١٩٣٧ وكتب بضعة كتب عن البلاد وأهلها. وقد عبّر عن سروره لحب العراقيين الشعر وانفتاحهم الذهني للأدب[٣٣١]، علاوة على تقديرهم الكبير الأدب المصري[٣٣٢]. لكنه يؤنب الأدباء المصريين بصوت غاضب لموقفهم المنعكف على الذات، وذلك بالنسبة إلى الأدب العربي خارج مصر، قائلاً إن «... تفرد القاهرة بالزعامة الأدبية في مصر قد يضر أكثر مما ينفع، لأن التفرد قد يخلق عيوباً أيسرها الزهو والخيلاء والاطمئنان إلى أن ليس في الإمكان أبدع مما كان».

ثم أضاف قائلاً: «وقد بدأت هذه العيوب تظهر مع الأسف، فأهل مصر شغلتهم ثقافتهم التي اتسعت وتشعبت عن التطلع إلى ما يبدع أهل الأدب في العراق وسورية ولبنان وفلسطين...»[٣٣٣] ويؤكد أن ذلك سيبقيهم جاهلين بتطور الحياة في أقطار تتمتع بالحيوية والتقدم[٣٣٤].

إن وصف زكي مبارك النشاط الأدبي في العراق[٣٣٥]، على الرغم من أنه يؤكد اهتمام العراقيين بالإنتاج الأدبي المصري في ذلك الوقت، يعطي صورة عن محيط أدبي يَعِد بإبداع ثري أصيل وشيك الوقوع. وكل ما كان يحتاجه هذا الأدب هو الفرصة لإظهار طاقته الإبداعية. لقد بقي العراق عرضة للمؤثرات، إلى أن استطاع أخيراً، في الخمسينيات، أن يبرهن على قوته الكامنة واستعداده الفني للأخذ بما كان حيوياً قيماً من التيارات التي كانت تتدفق على العراق من كل صوب، وتحويلها إلى ثورة شعرية انقلابية غيّرت الشعر العربي لزمنهم ولجميع الأزمنة.

ثالثاً: سوريا

١ ـ مذهب المحافظين

أ ـ مدرسة محمد كرد علي

لا يجد محطمو الأصنام الأدبية في مصر والمهجر، ومحطمو الأصنام الاجتماعية في العراق، من يضارعهم من معاصريهم في سوريا. ففي العقود الأولى من القرن

(٣٣١) مبارك، **وحي بغداد: صور وجدانية وأدبية واجتماعية**، ص ٢٩٩ ـ ٣٠٠.

(٣٣٢) المصدر نفسه، ص ٢٩٩ و٤٠٠ ـ ٤٠٢. يصف أمين سعيد الحياة العراقية عام ١٩٣٣ فيقول إن العراق كان يستورد ١٢،٠٠٠ كتاب من مصر كل عام و٥٠٠ كتاب من سوريا. انظر: أمين سعيد، **أيام بغداد** (القاهرة: [١٩٣٤])، ص ٢١٣ ـ ٢١٤.

(٣٣٣) مبارك، المصدر نفسه، ص ٤١٢.

(٣٣٤) المصدر نفسه، ص ٤١٣.

(٣٣٥) انظر أيضاً: زكي مبارك: «الأدب العربي الحديث في العراق،» **الرسالة** (٣١ آذار/ مارس ١٩٤١)، ص ٣٧٢ ـ ٣٧٦، و«الأندية الأدبية في العراق،» **الرسالة** (٧ نيسان/ ابريل ١٩٤١)، ص ٤٩٩ ـ ٥٠٢.

العشرين نجد في سوريا إنتاجاً شعرياً متوازي المستوى يتميز بصحة اللغة والشكل والصور التقليدية وبذلك التوازن الكلاسيكي بين العاطفة والمحتوى، أكثر مما يتميز بإبداع حقيقي. ومن داخل هذا الإطار القديم برز الشاعر الكبير بدوي الجبل وبدأ يكتب في حقبة العشرينيات، لكن أفضل شعره يعود إلى فترة متأخرة عن ذلك قليلاً.

كان الإنتاج الشعري في سوريا في القرن التاسع عشر يتركز في حلب بالدرجة الأولى، كما سبق الحديث عنه في هذا الكتاب. وقد نشأ فيها وقتئذ تراث أدبي مسيحي وتطور متأثراً بمؤثرات أجنبية. وشهدت حلب بعض التجارب غير العادية في الشعر، ومع أنها لم تكن كبيرة القيمة الفنية إلا أنها تمكنت من أن ترسي أساساً مبكراً لعرف شعري حديث هناك. ولا يبدو أن هذا العرف قد أثر تأثيراً يذكر في التطور الشعري في دمشق، لكنه ساعد بعد ذلك في إنتاج شعر أكثر أصالة في حلب نفسها في حقبة الثلاثينيات والأربعينيات. وهنا يستطيع المراقب أن يرى مثالاً جيداً آخر على التأثير الكبير للتقاليد الأدبية المباشرة في تكوين النتاج الشعري في أي فترة من الفترات.

مع تأسيس حكومة عربية في دمشق عام ١٩١٨ غدا النشاط الأدبي متركزاً في العاصمة. وحتى قبل ذلك التاريخ، كانت **المقتبس**، وهي مجلة مهمة أنشأها محمد كرد علي (١٨٧٦ ـ ١٩٥٣) بعد دستور ١٩٠٨، تمارس تأثيرها من دمشق في عقول قرائها العرب. ثم بحلول العقد الثاني، وتزايد اليقظة السياسية والفكرية لدى العرب، تزايد الشعور بالحاجة إلى تأثير رجال مثل كرد علي. فقد كان رجل فكر ووطنية ومعرفة وحب للتقدم، وكان قد درس التركية والفرنسية إلى جانب العربية التي درسها على مشاهير شيوخ دمشق، وبخاصة الشيخ طاهر الجزائري[٣٣٦]، كما درس كتب الأدب والتاريخ القديمة علاوة على فلسفة ابن خلدون الاجتماعية. أما في الدراسات الإسلامية فقد قرأ، إلى جانب القرآن، علوم الدين الإسلامي والحديث وسير الرسول والصحابة، كما قرأ ابن حزم وابن الجوزية وابن تيمية[٣٣٧]. وبهذه العدة المنوعة من المعرفة وبحياة غنية بالخبرة والأسفار والكفاح، استطاع أن يساعد في تكوين الاتجاهات الفكرية لدى جماعة المتعلمين القلائل من حوله، وبينهم الأربعة المشهورون من الجيل الأول من شعراء دمشق في القرن العشرين.

---

(٣٣٦) انظر: جبري، **محمد كرد علي**، ص ٢٩. حول تقويم هذا الشيخ، انظر: سامي الكيالي، **الأدب العربي المعاصر في سوريا، ١٨٥٠ ـ ١٩٥٠** (القاهرة: جامعة الدول العربية، الإدارة الثقافية؛ دار المعارف، ١٩٥٩)، ص ٧٨ ـ ٨٠.

(٣٣٧) جبري، المصدر نفسه، ص ٣٠.

وكرد علي كردي المولد، أمضى حياته جميعها في خدمة قضية النهضة العربية في جميع الميادين، وبالدرجة الأولى في المجالات اللغوية والتاريخية والأدبية. كان اسمه مرتبطاً أكثر من أي اسم سواه بمجمع اللغة العربية بدمشق، الذي تأسس بالدرجة الأولى بمساعيه وجهوده عام ١٩١٩. وقد انتُخب كرد علي رئيساً للمجمع عن جدارة، وبقي في ذلك المنصب حتى وفاته.

كانت **مجلة المجمع العلمي العربي** التي تأسست عام ١٩٢١ تشكل منبراً للكتّاب والباحثين السوريين ينشرون فيها أعمالهم، لأنها لم تكن مجلة لغوية صرفاً، كما لم يكن المجمع نفسه مؤسسة لغوية صرفاً، كما هو الحال في المجمع اللغوي في القاهرة، بل كان يخدم قضايا البحث في اللغة والأدب معاً[٣٣٨]. وكانت تهيمن على هذه المجلة الشهيرة روح من التوازن والبحث العلمي الصبور ومن الرصانة، وكان ذلك إنجازاً ملحوظاً تم بهدوء ووقار، خلافاً للضوضاء التي كانت تصاحب الحركات الأدبية الكبرى في المهجر أو مصر.

نشأ الجيل الأول من الأدباء في دمشق تحت تأثير كرد علي وحماسه المستمر للبحث في ميادين التاريخ القديم واللغة والأدب الكلاسيكيين، وتحت تأثير **مجلة المجمع**؛ وأظهروا الميل نفسه نحو الأدب القديم الذي لازم كرد علي، فشكلوا معه ما يدعوه الكيالي «مدرسة كرد علي الفكرية»[٣٣٩]. وقد اتسمت النهضة الثقافية في سوريا بميسم هذه المدرسة في العقود الأولى من القرن العشرين كما إن أشهر الشعراء الذين وقعوا تحت تأثير هذه المدرسة قد عكسوا أثرها فيهم ومن هؤلاء خير الدين الزركلي (١٨٩٣ ـ ١٩٧٦)، ومحمود البزم (١٨٨٧ ـ ١٩٥٥)، وخليل مردم بك (١٨٩٥ ـ ١٩٥٩)، وشفيق جبري (١٨٩٨ ـ ١٩٨٠). كان شعرهم يتميز بأسلوب صاف متين الحبك، وأفكار واضحة محددة، وكان فيه اتجاه قومي احتفظ برابطة قوية مع الأدب القديم والحضارة العربية في أزهى عصورها.

تنعكس العلاقات المباشرة وغير المباشرة بين هؤلاء الشعراء الأربعة والمجمع وروحيته العامة في مسيرتهم الأدبية. فالزركلي الذي حمله نشاطه القومي على اللجوء إلى مصر وغيرها من الأقطار العربية قام بتأليف كتاب **الأعلام** (١٩٣٤) في عشرة مجلدات يلخص فيها سير مشاهير الرجال والنساء في التاريخ العربي القديم والحديث.

---

(٣٣٨) حول تأسيس مجمع اللغة العربية بدمشق وتطوره وأهميته، وحول قيمة مجلته، انظر: شكري فيصل، **الصحافة الأدبية** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٩)، ص ٤٣ وما بعدها.

(٣٣٩) الكيالي، **الأدب العربي المعاصر في سوريا، ١٨٥٠ ـ ١٩٥٠**، ص ٣٥.

ويضم الكتاب أسماء بعض المستشرقين كذلك. وفي عام ١٩٣٠ انتخب عضواً في المجمع.

أما البزم فقد قضى حياته في المناقشات اللغوية مع أمثاله من المعنيين بتدريس اللغة العربية. ويقال إنه قد ابتكر طريقة لتعليم النحو العربي قلبت الموضوع الصعب إلى مغامرة ممتعة للطالب[٣٤٠]، ولكنه كان من اللاأبالية بحيث لم يدوّن ابتكاره للأجيال اللاحقة. وقد نُشر ديوانه عام ١٩٦٠، بعد وفاته.

كان مردم بك أكثر الأربعة اهتماماً بالبحث العلمي، وقد حرر عدداً من الكتب القديمة المهمة[٣٤١]، وانتُخب عضواً في المجمع عام ١٩٢٥، ثم أمين سر المجمع عام ١٩٤١، ورئيساً له عام ١٩٥٣. وقد قام المجمع اللغوي بدمشق بنشر ديوانه عام ١٩٦٠، بعد وفاته، بعنوان **ديوان خليل مردم بك**.

وبعد انتخاب جبري في وقت متأخر عميداً لكلية الآداب في الجامعة السورية، دعي إلى عضوية المجمع. وقد نشر جبري عدة دراسات في الأدب القديم منها **دراسات الأغاني** (١٩٥١) حول كتاب أبي الفرج الأصبهاني؛ كما نشر دراسة أخرى عن الأصبهاني نفسه **أبو الفرج الأصبهاني** (١٩٥٥) وكان قد صدر له كتاب بعنوان **الجاحظ** (١٩٤٨).

كان جميع هؤلاء الشعراء من أبناء الطبقة المتوسطة. وقد كان مردم بك رجلاً غنياً طوال حياته، بينما كان الزركلي وبزم وجبري من أبناء التجار. وهذا قد يفسر جزئياً لماذا انحصرت ثورتهم في المستوى القومي وحسب، فقد كانت ثورة تنظر إلى استعادة المجد الغابر لا إلى إعادة تقويم الظروف الاجتماعية الحاضرة. وكان أثرهم الذي بدأ بالظهور في العقد الثاني من القرن لا يزال ملموساً في أواسط القرن ولم ينته كلياً حتى الآن، على الرغم من ظهور مواهب شعرية متنوعة، أغلبها تفوق مواهبهم إلى حد كبير.

ويجب أن نذكر أن مدرسة كرد علي الفكرية والأساس الاجتماعي «الحصين» الذي ميز هؤلاء الشعراء لم تكن وحدها العوامل التي حددت نزعتهم في الشعر. فقد

---

(٣٤٠) انظر: أحمد الجندي، **شعراء سوريا** (بيروت: دار الكتاب الجديد، [١٩٦٥])، ص ٧٢، وسامي الدهان، **الشعر الحديث في الإقليم السوري** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٠)، ص ٣٧.

(٣٤١) حول قائمة بالكتب التي حققها وألفها عن التاريخ الأدبي والدراسات اللغوية، انظر: خليل مردم بك، **العروبة تكرم ذكرى العلامة خليل مردم بك** (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٠)، ص ٧ ـ ٨.

كانت ثمة عوامل عديدة أخرى. **فأولاً**، كان جميع الأدباء في دمشق الذين أمضوا طفولتهم أو شبابهم في أواخر القرن التاسع عشر أو أوائل القرن العشرين مضطرين للذهاب إلى المشايخ من أجل دراساتهم العربية[٣٤٢]. وقد كانت ارتباطات هؤلاء الشيوخ بالثقافة القديمة مما لا يحتاج إلى توكيد. كان بعض هؤلاء الشيوخ أساتذة ممتازين في اللغة العربية والدراسات الإسلامية، فتعلم تلامذتهم أفضل ما في التراث القديم[٣٤٣]. **ثانياً**، كانت دمشق في بداية القرن العشرين لم تُنشئ بعد أية علاقات فعلية مع مصادر المعرفة الغربية[٣٤٤]، ونتيجة لذلك، كانت النهضة الأدبية فيها وفي المراكز الإسلامية المشابهة نهضة للأدب القديم بالضرورة، لأنه كان يقوم بالدرجة الأولى على مصادر المعرفة الإسلامية. وثمة عامل **ثالث**، وهو أن الناس في أواسط سوريا يميلون إلى المحافظة إجمالاً. يصف جميل صليبا كراهية السوريين إجمالاً لكل ما هو غير مألوف، بما في ذلك التميز النابع من التجديد الأصيل: «فأعقل الناس عندهم أكثرهم تقيداً بعادات زمانه وأحسنهم مسايرة لتقاليده»[٣٤٥]. ويضيف: «إن هذا الميل إلى المألوف من العادات يدعو الكثيرين من رجال الفكر إلى السير في المجاري المتوسطة التي سوّاها المجتمع، فلا يخرجون على المألوف من الأفكار ولا يتحررون من الإلزام الاجتماعي، بما يعوقهم عن الإبداع الأدبي والفني»[٣٤٦].

كان هؤلاء الشعراء، مثل بقية معاصريهم في الوطن العربي، يميلون بشكل طبيعي إلى القيام بدور مرموق في الحياة العامة. وإذا كانت الجماهير العربية في بلاد أخرى ترحب بالتجديد، حتى بالمتطرف منه، فإن الجمهور السوري في العقود الأولى

---

(٣٤٢) حول وصف مدارس دمشق في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر، انظر: شاكر مصطفى، «منذ ثمانين ومنذ سبعين سنة، التعليم في دمشق، سنة ١٨٧٩ وسنة ١٨٩٠،» **المعرفة** (دمشق)، السنة ٢، العدد ٢٤ (شباط/فبراير ١٩٦٤)، ص ٤٦ ـ ٥٧.

(٣٤٣) حول دراسة البزم والزركلي مع مختلف المشايخ، انظر: الدهان، **الشعر الحديث في الإقليم السوري**، ص ٣٢، حيث يذكر الشيخ جمال الدين القاسمي أشهر أولئك الشيوخ (ثمة وصف عن حياة هذا الشيخ ومؤلفاته في كتاب: الكيالي، **الأدب العربي المعاصر في سوريا، ١٨٥٠ ـ ١٩٥٠**، ص ٧٤ ـ ٧٧). حول دراسة مردم مع شيوخ آخرين، انظر: الدهان، المصدر نفسه، ص ٨٩. ولكن يبدو أن جبري قد اعتمد على نفسه في دراسة العربية، انظر: جبري، **محمد كرد علي**، ص ١٩٦ ـ ١٩٧.

(٣٤٤) لكن المدارس المسيحية كانت على اتصال أكبر بالثقافة الغربية، وكانت تدرّس لغات كالفرنسية والإنكليزية في مناهجها. انظر: مصطفى، المصدر نفسه، وفيه جدول متكامل بالمدارس المختلفة ومناهجها في الدراسة المذكورة. ولكن يجب أن نذكر أن العدد الأكبر ممن اشتهر من الكتاب في دمشق كانوا مسلمين ودرسوا في معاهد إسلامية في الغالب بينما كان في حلب تقليد مسيحي مستمر في القرن التاسع عشر.

(٣٤٥) جميل صليبا، **محاضرات في الاتجاهات الفكرية في بلاد الشام وأثرها في الأدب الحديث** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٨)، ص ٢٣.

(٣٤٦) المصدر نفسه، ص ٢٤.

كان أقل ميلاً إلى ذلك. فهنا لا نصادف شيئاً من التجارب الشعرية الطريفة التي رأيناها في العراق ومصر أو المهجر. ومن الملاحظ أن دمشق لم تنجب خلال العقدين الأولين من القرن العشرين أي شاعر متميز. ومن الملاحظ أيضاً في الوقت نفسه أن سوريا لم تنجب خلال هذا القرن أي شاعر معروف يكتب شعراً يتصف بالرداءة. فقد ظلت المقاييس المتزنة القديمة ماثلة للعيان، كما بقي احترام الكمال القديم أساس القوة، حتى عند اللاحقين من الرواد والمجددين. وعلى الرغم من أن التعابير الشعرية الجاهزة والمواقف المألوفة قد تراكمت عبر السنين، وبخاصة في الشعر القومي الذي كان يكتب بغزارة، إلا أن قليلاً جداً من الأعمال الشعرية يكشف عن نثرية أو يعاني كثيراً ضعف الأسلوب. ويلاحظ الدارس تشابهاً عاماً عند هؤلاء الشعراء في اختيارهم مواضيعهم، فهم يعالجون عدداً محدوداً جداً من المواضيع، أبرزها الوطنية[٣٤٧]. ويلي ذلك قصائد الوصف ثم شعر الغزل[٣٤٨] وهو الأقل، كما تكثر في هذا الشعر قصائد المناسبات، وهي النمط الشائع وقتئذ في الوطن العربي جميعاً. غير أن هذه كثيراً ما تشتمل أيضاً على الموضوع الوطني، ولا شك في أن سوريا تظل من أهم معاقل الشعر القومي في الوطن العربي.

نكتفي في هذه الدراسة بهذا الوصف المجمل لشعر أربعة من الشعراء الذين يمثلون الجيل الأول من شعراء سوريا في القرن العشرين، غير أن لدينا وثيقة مهمة تحلل النزعة المحافظة إبان نشاطها الابداعي قدّمها، عن غير قصد، واحد من هؤلاء الشعراء. ففي سلسلة من المحاضرات ألقاها جبري في معهد الدراسات العربية العليا بالقاهرة، نراه يصف طريقته في نظم الشعر، وفيها نرى كيف يعمل العقل المحافظ. والواقع أن هذه المحاضرات تلقي ضوءاً في غاية الأهمية على قضية الإبداع. يقول جبري إنه عندما ينظم القصيدة يبحث أول الأمر عن البحر المناسب[٣٤٩]. وعندما يتغلب على هذه «الصعوبة» يبحث عن القافية. وبعد ذلك يشرع في نظم «المطلع»

---

(٣٤٧) للتوسع حول الشعر القومي في سوريا، انظر: أمجد الطرابلسي، **شعر الحماسة والعروبة في بلاد الشام، من أواخر القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين، محاضرات** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٧). لكن الطرابلسي لا يقدم تقويماً جمالياً لهذا الشعر بل يقدم وصفاً للأحداث الوطنية والمناسبات التي قيل فيها، وهي عادة مألوفة لدى مؤرخي الأدب الحديثين في العربية.

(٣٤٨) يناقش أحمد الجندي غياب شعر الحب عند جبري ويعزو ذلك إلى جديته المفرطة وغيرها من الأسباب. انظر: الجندي، **شعراء سوريا**، ص ٣٩، وشفيق جبري، **أنا والشعر** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٩)، ص ٣٨ ـ ٣٩. انظر أيضاً: الدهان، **الشعر الحديث في الإقليم السوري**، ص ٢١٢ ـ ٢١٤.

(٣٤٩) جبري، المصدر نفسه، ص ٨٨ وما بعدها.

الذي قد يستغرق بعض الوقت. وبعد النجاح في التوصل إلى «مطلع» مناسب يبدأ العمل في نظم القصيدة بأكملها. ثم يسأل جبري هذا السؤال: «كيف أبدأ بالقصيدة وكيف أفرغ منها؟ كيف تكون حالتي وأنا أتصور القصيدة وأجمع عناصرها في ذهني؟ وكيف تكون حالتي وقد انتهى هذا التصور وهذا الجمع؟». وهو يقول هنا إن الألفاظ مهمة جداً لأنها «سر الشعر وروحه فهي تبرز صوره وتظهرها في محاسن المظاهر»[٣٥٠]. وهو لذلك «مولع بالألفاظ» يختارها بعناية و«يفتش عن محاسنها»[٣٥١]. فالألفاظ «هي التي تدفع الصورة المخزونة [كذا] في ذهني فتظهرها وتبرزها»[٣٥٢]. وهو يقدم مثالاً لتلك العملية نَظْمَه لهذا البيت:

خضلُ الظلّ، غضةٌ أعوادُه   أرفيفُ الربيع أم أعياده؟

يقول: «لقد جاءني قبل كل شيء هذا التركيب: خضل الظل، فجرت هذه الجملة إلى أخواتها المناسبة لها، ولا ريب أن الصلة متحكمة بين الخضل وهو الندي وبين الظل والغضاضة والعود، ثم إن الصلة متحكمة بين هذه الأمور كلها وبين الربيع والرفيف والأعياد. فهذه بأجمعها صور متجانسة، فلا تخطر على البال صورة منها إلا خطرت الصور الثانية، فتلتحم كلها وتتناسق وتتلاحق والمرء لا يعرف كيف التحمت وكيف تناسقت وكيف تلاحقت»[٣٥٣].

ثم يقدم مثالاً آخر:

فكأنَّ النعمان قد حشد العُرْبَ   وكسرى زاهٍ به إيوانه

ويتابع وصف العملية فيقول إن لفظة «النعمان» في البيت التالي «أوحت إلى حشد العرب، ثم إن حشد العرب أوحى إلي لفظة كسرى، ثم إن لفظة كسرى أخطرت على البال الإيوان، وهكذا نجد أن الصور يدفع بعضها بعضاً من غير أن يحس صاحبها بهذا التدافع»[٣٥٤].

وباختصار، يؤكد جبري أن «الصور مخزونة في الذهن تنتظر من يحركها ويهيجها حتى تخرج من هذا الذهن إلى العيان المحسوس. واللفظ هو الذي يتولى هذا العمل العظيم»[٣٥٥]. هذا وصف دقيق للطريقة التي تخزن بها الصور والعبارات الجاهزة في

---

(٣٥٠) المصدر نفسه، ص ٩٣.
(٣٥١) المصدر نفسه، ص ٩٥.
(٣٥٢) المصدر نفسه، ص ٩٨ ـ ٩٩.
(٣٥٣) المصدر نفسه، ص ٩٩.
(٣٥٤) المصدر نفسه، ص ١٠٠.
(٣٥٥) المصدر نفسه، ص ١٠٠.

الذهن، تنتظر مرتاحة أن تستدعيها كلمات فيها من ظلال المعاني ما يستثير تلك الصور. والواقع أن جبري غالباً ما يسيء اختيار كلماته، عندما يحرر نفسه من قبضة العبارات المألوفة الجاهزة. فهو يقول:

فنفضنا عن المرابع ضيماً   سال فيه النجيع مُزْناً وسُحْبا[٣٥٦]

فاختيار «مزناً وسحباً» إلى جانب الدم غير مقبول في الصورة، إلى جانب اشتماله على تكرار غير ضروري لكلمتين يكاد أن يكون معناهما واحداً: مزناً وسحباً. وثمة هذا المثال:

جُلت بالشعر جولة فحسبنا   طيف مروان في النواظر دبّا[٣٥٧]

فاستعمال كلمة «دب» التي تفيد طريقة في المشي تميل إلى البطء وتعوزها الرشاقة لا تناسب «الطيف» وهو الخفيف الخاطف، وبخاصة إذا كان في معرض المديح. فعلى الرغم من ولعه الخاص بالكلمات، ومن قوله «لا يكون الشعر إلا إذا جُمعت ألفاظ متناسقة وكانت هذه الألفاظ تتضمن صوراً تناسب المعاني التي تصورها»[٣٥٨]، لم يستطع جبري أن يقدم كثيراً من الأدلة الأصيلة على حسن اختياره الكلمات.

ب ـ بدوي الجبل (١٩٠٥ ـ ١٩٨١)[٣٥٩]

على الرغم من هيمنة مدرسة محمد كرد علي على الحقل الشعري، ثمة شاعر برز في حقبة العشرينيات، عميق الجذور في الأدب القديم، استطاع البقاء خارج نطاق تلك المدرسة. كان هذا محمد سليمان الأحمد، المعروف باسم بدوي الجبل. إنه من جبال العلويين في شمال سوريا، أحد معاقل التراث الشيعي في العلم والثقافة. كان والد البدوي، الشيخ سليمان الأحمد، إماماً علوياً واسع المعرفة بالأدب القديم والدراسات اللغوية والإسلامية. وقد أصبح عضواً في مجمع اللغة العربية في دمشق[٣٦٠]. ويبدو أن داره كانت مقصد كثير من الطلبة الذين كانوا يجيئون للدراسة عليه. فقد كانوا يحلّون ضيوفاً في بيته، ينامون ويأكلون ويدرسون، فأنفق جميع ثروته على ذلك[٣٦١]. وقد علّم سليمان الأحمد ابنه ودرّبه على أفضل التراث القديم،

---

(٣٥٦) المصدر نفسه، ص ١٢٧.

(٣٥٧) المصدر نفسه، ص ١٢٧.

(٣٥٨) المصدر نفسه، ص ١٠٦.

(٣٥٩) هذا التاريخ أعطاه البدوي للمؤلفة في بيروت بتاريخ ٣٠/١/١٩٦٠ وكذلك المعلومات اللاحقة عن حياة الشاعر وثقافته.

(٣٦٠) انظر: **مجلة المجمع العلمي العربي**، السنة ٣، الجزء ٦ (حزيران/يونيو ١٩٢٣)، ص ١٩١.

(٣٦١) كما علمت المؤلفة من زوجة الشاعر في المقابلة نفسها مع البدوي.

وبخاصة شعر الشريف الرضي، وتلميذه مهيار الديلمي، إضافة إلى أبي العلاء المعري وأبي تمام والمتنبي والبحتري. وقد درس البدوي كذلك القرآن و**نهج البلاغة** مما كان له أكبر الأثر فيه، إلى جانب كتب الجاحظ و**الأغاني**(٣٦٢).

حل البدوي في دمشق وهو شاب. وفي عام ١٩٢٥ نشر ديوانه الأول، ويبدو أنه لقي قبولاً حسناً(٣٦٣)، على الرغم من أنه كان يضم بعض قصائد المناسبات ذات القيمة المحدودة. لكن موهبة البدوي، التي يمكن تلمّسها في بعض شعره التقليدي، حظيت بترحيب مباشر. ويتضح من ديوانه أن فكرته عن الشعر كانت تتماشى مع الفكرة السائدة عن أن الشاعر ناطق باسم شعبه؛ فقد كانت أغلب قصائده الأولى ذات قيمة عامة أو وطنية. لكن هذه الفرضية المبكرة اصطدمت في مسار حياته الأدبية مع أصالته التي كانت تصارع لتحرير نفسها وتأكيد تفردها المستقل الخاص.

كانت حياة بدوي الجبل دائمة الارتباط بالمغامرة السياسية. فقد قذف بنفسه في الحياة السياسية في وقت مبكر، ودخل السجن مرات كثيرة وعرف مصاعب النفي الاختياري لسنوات عديدة. لكنه لقي كذلك تكريماً كثيراً، فأصبح عضواً في مجلس النواب ست مرات، وصار وزيراً أربع مرات. ومن أوجه التناقض في الحياة العربية المعاصرة أن نجد شاعراً أمضى حياته يتغنى بحب وطنه وشعبه لا يجد مكاناً له أحياناً في وطنه في ظل حكم تقدمي. وكان مما تسبب في ذلك بُعد الشقة في طرق التفكير بين جيلين اثنين واختلافهما في تقويم الأهداف وتفاوت الأساليب والمثل العليا عندهما. بوسع المتأمل الخارجي أن يفهم ذلك، بل إنه قد يتوقع مثل هذا الوضع. إلا أنه وضع لا بد من أن يبدو، على الصعيد الفني، مأساوياً في نظر الفنان أو الناقد. ويبدو أن المضامين السياسية هي التي جعلت سامي الدهان يتجاهل إنجازات بدوي الجبل الشعرية عندما أخرج كتابه عن الشعر في سوريا بعنوان **الشعر الحديث في الإقليم السوري**. وهو تخط يدعو إلى الأسف الشديد ولا سيما بالنسبة إلى محدودية الإبداع الشعري عند الجيل السابق من الشعراء السوريين في هذا القرن مما يعوض منه غنى ما أنجزه بدوي الجبل.

يظهر في شعر البدوي مستوى جديد من الإبداع الشعري. فثمة هذا الفرق الرئيس بينه وبين الآخرين من شعراء الكلاسيكية المحدثة في سوريا: فهو، كالجواهري، لا يكتفي بمحاكاة الشعر القديم بل ينتمي إلى القلب من التراث

---

(٣٦٢) قال لي البدوي في المقابلة المذكورة «لقد عشنا مع تلك الدواوين والكتب».

(٣٦٣) انظر: سليم الجندي، «ديوان بدوي الجبل،» **مجلة المجمع العلمي العربي**، السنة ٥، الجزء ٤ (نيسان/ابريل ١٩٢٥)، ص ٢٠١ - ٢٠٣.

الشعري. ففي نقاء الأسلوب وقوة النسج ومتانة اللغة يمكن أن يعد الشاعران كألمع الكلاسيكيين. وكما نجد عند الجواهري، يصل البدوي إلى هذا المستوى الرفيع من مضارعة القديم من دون أن يغترب عن محيطه المباشر. فشعره ليس صدى العصور الخوالي، كما هو الحال عند الكاظمي أو البزم مثلاً، حيث تتكرر كلمات الشعراء القدامى وتعابيرهم ومواقفهم، بل نجد فيه استمراراً مباشراً لتراث حي، هو فيه واحد من المبرّزين. ومن أجل ذلك قيل عنه إنه «الحجة» الوحيدة الباقية في يد المدرسة الكلاسيكية[٣٦٤]. وهو يبلغ ذلك، في الدرجة الأولى، عن طريق استعمال لغة شعرية جديدة وقديمة في آنٍ معاً. والصورة الشعرية عنده أصيلة طازجة وغير مستهلكة بالاستعمال المستمر، إلا أنها لا تبتعد عن المفهوم القديم للصورة الشعرية. واللغة والصورة كلتاهما تتصف بالحيوية والطلاوة والقدرة على التأثير.

يشبّه النقاد أسلوب البدوي بأسلوب البحتري لما فيه من دقة ورشاقة. قال أحدهم: «كل بيت عنده كالزهرة الأنيقة، كالكأس المترعة: فيها اللون... وفيها العطر والنشوة»[٣٦٥]. لكن البدوي يمتاز على البحتري بحساسية شعرية أعمق وبشخصية شعرية أكثر تعقيداً بكثير. وفي شعره الأكثر نضوجاً يتفوق البدوي على جميع معاصريه من شعراء الكلاسيكية المحدثة، بما فيهم شوقي، بقدرته المتميزة على بلوغ الشمولية، والوصول إلى اللحظة الشعرية التي يتحد فيها الواقعي بما وراء الواقعي. إن في شعره عطشاً دائماً ووحشة مقيمة وتوجساً عميقاً، قد يفسره المرء في ضوء الواقع، لكنه في الأساس ذو صفة ميتافيزيقية. ولا بد من أن دراساته المبكرة في الشعر الصوفي التي قادته إليها شخصية شعرية معقدة بالغة الحساسية قد ساعدته في ذلك كثيراً. قد تكون إحدى المقارنات الأولى التي نستطيع أن نقوم بها بين إبداع البدوي وبين المنظومات التقليدية عند شاعر مثل جبري تدور حول طريقة نظم القصيدة عندهما. فقد زودنا جبري بشهادة مفصلة عن مسارات ذهنه وهو ينظم القصيدة، كما مر بنا. ويبدو أن البدوي لم يكتب شيئاً عن الموضوع، لكنه يذكر حادثة ذات مغزى، ففي إحدى حملاته الانتخابية في أواسط الخمسينيات تعرض لتجربة شعرية حادة. فقد خطرت له قصيدة أوقعته في حالة من الاستجابة الآلية لتدفق الصور والأفكار عليه جعلته ينسى ما حوله من هرج ومرج، وقد اجتمع جمهور غفير ليستمع إليه يتحدث عن خططه السياسية. لكنه اعتزل في غرفة وتأخر في الظهور أمام الجمهور حتى اكتملت القصيدة، وكانت قصيدة حب جميلة ذات صوفية

(٣٦٤) شاكر مصطفى، «الشعر في سوريا،» **الآداب**، السنة ٣، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٥٥)، ص ٨٥.

(٣٦٥) المصدر نفسه.

دنيوية سماها «اللهب القدسي»[٣٦٦]. وهذه التجربة تتفق تماماً مع نوع الشعر الذي يكتب في «حالة من الآلية المطلقة» كما يقول روبن سكيلتن[٣٦٧]، عندما تفرض القصيدة نفسها على الشاعر فيتحتم أن تكتب، وعلى الرغم من أن الشاعر نفسه قد ينظم عدة قصائد تتضمن قدراً أكبر من التفكير الواعي، إلا أن قدراً مما يدعوه سكيلتن «حالة غياب الذهن»[٣٦٨] دائم الوجود في التجربة الشعرية لدى الشاعر الحق.

يرفع البدوي صورة الشاعر إلى مستوى مثالي؛ ويغرق في إطراء مملكة القلب: «وعندما يهتدي الشاعر إلى دنيا قلبه، فقد اهتدى إلى جمال ربه وارتشف خمرة معرفته وحبه؛ والشاعر يأتي من القرب إلى الله والهناءة بنور الله بعد النبي وقبل كل عظيم ومصلح في الدنيا. ذلك لأن العظيم، قائداً كان أو فاتحاً، وعالماً كان أو فيلسوفاً، ومكتشفاً كان أو مصلحاً، يصنع نفسه ويهيِّئ انتصاره وتتضافر على صنعه عوامل ومؤثرات، ويشترك في ذلك البيت والمدرسة والحوادث والأقدار والزمان والمكان. أما الشاعر فيصنعه الله وحده... لأن صنع الشاعر ميزةٌ كرَّم الله بها نفسه... وهذا معنى كبرياء الشاعر وزهوه واعتداده».

ثم يقول: «أيها المعتزون بالقوة: هنا في قلبي القوة المبدعة القاهرة تتحدى الطواغيت والفراعين... أيها المعذبون بالهرم والموت: هنا في قلبي الخلود المنضر والشباب المعطر يتجددان مع كل خفقة قلب... هذه عبقرية الشاعر وخيلاؤه وواقعه، لا تغضي كبرياؤه إلا أمام كبرياء الله، وإلا أمام كبرياء الحسن الرفيع المترف. فإذا هوى الشاعر عن سمائه، ونزل عن كبريائه، وإذا غنى أعراس الطغيان... أو استخذى مجده لمجد حاكم أو قوي أو عظيم، فقد تنكر لنعمة الله، وتغرب عن جمال الله»[٣٦٩].

وفي شعره، كذلك، نراه يمجد الشاعر:

الدهر ملك العبقرية وحدها   لا ملك جبّار ولا سفّاح[٣٧٠]

---

(٣٦٦) لعل هذه القصيدة كتبت، أصلاً، في مناسبتين مختلفتين. فالقارئ يشعر بأن الفقرة التي تبتدئ في صفحة ١٢ وحتى نهاية القصيدة تعبر عن روح مختلفة.

كما علمت المؤلفة في المقابلة نفسها. وقد نشرت القصيدة في: بدوي الجبل، «اللهب القدسي،» (قصيدة)، **شعر**، السنة ٢، العدد ١ (شتاء ١٩٥٧)، ص ٧ ـ ١٤.

(٣٦٧) Robin Skelton, *The Poetic Pattern* (London: Routledge and Kegan Paul, [1956]), p. 138.

(٣٦٨) المصدر نفسه.

(٣٦٩) كما ورد في: الكيالي، **الأدب العربي المعاصر في سوريا، ١٨٥٠ ـ ١٩٥٠**، ص ٢٠٧ ـ ٢٠٨.

(٣٧٠) كما ورد في: المصدر نفسه، ص ٢٠٠.

وهذا:

جل الذي خلق الدنيا وزيّنها بالشعر أصفى المصفى من مزاياه
نحن الذين اصطفانا من أحبّته فلو تدار الطلى كنا نداماه[٣٧١]

لقد عرف شعر البدوي تطوراً ملحوظاً عبر السنين. ففي قصيدة مبكرة تعود إلى عام ١٩٢٤ في تأبين الأديب العراقي محمود شكري الآلوسي والكاتب المصري المنفلوطي[٣٧٢] تظهر وشائج التقليدية المباشرة واضحة عنده، على الرغم من أننا نجد فيها لمحة من هوس البدوي بالعبقرية في قوله:

يطوي الزمان النابغين فينطوي لذهابهم أمم ويهلك جيل

لكن الصور الأخرى تقليدية في الغالب في مفهومها وعباراتها. فالميتان يُشبّهان بالبدور والنجوم وقد حُمل كلاهما إلى القبر بموكب لا نهاية له:

ومشيّعان إلى القبور بموكب يرتدّ عنه الطرف وهو كليل

والوطن العربي جميعه يبكي غيابهما... إلخ. وقد نظم الشاعر هذه القصيدة عندما كان في السادسة عشرة أو في السابعة عشرة وشعره لم ينضج بعد. أما قصائد المناسبات التي كتبها في ما بعد ونشرها في مجلات وصحف عربية شتى، فهي تقدم للناقد مادة مهمة. ففي أفضل تلك القصائد يظهر بوضوح الميل الفطري لدى الشاعر للكتابة عن تجارب ذاتية فعلية. فثمة محاولة دائمة عنده لتطوير موضوع القصيدة إلى موضوع يمكن أن يشترك فيه شخصياً مع ممدوحه. في قصيدته في الذكرى الألفية للمعري مثلاً، يبدأ ببضعة أبيات ذات طبيعة موضوعية جافة، ثم يدخل إلى موضوع المرأة، وهو موضوع أثير لديه يؤدي به مباشرة إلى ذرى شعرية حقيقية. فيخاطب الشاعر البيت بقوله:

أتضيق بالأنثى وحبّك لم يضق بالوحش بين سباسب وبطاح
يا ظالم التفاح في وجناتها لو ذقت بعض شمائل التفاح
....
هي صورة لله جل جلاله عزت نظائرها على الألواح[٣٧٣]

(٣٧١) بدوي الجبل، «اللهب القدسي،» ص ١١.

(٣٧٢) نشرت دون عنوان في: **مجلة المجمع العلمي العربي**، السنة ٤، الجزء ١٠ (تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٢٤)، ص ٤٨٢.

(٣٧٣) كما ورد في: الكيالي، **الأدب العربي المعاصر في سوريا، ١٨٥٠ ـ ١٩٥٠**، ص ٢٠١.

لكن أفضل شعر المناسبات عند البدوي مراثيه العامة. فهي أعمق بكثير من مجرد البكاء على زعيم أو شهيد. إنها خسارة شخصية[٣٧٤]، فقد كان أغلب هؤلاء الرجال من أصدقائه، يشكلون جزءاً من حلقة الرواد الأوائل في المجال الوطني في القرن العشرين. وموتهم نذير يذكّره بمصير الإنسان، لكنه، بعناد أرستقراطي، يتحاشى قضية الموت المباشرة كوضع شمولي، بل يلتزم التزاماً مباشراً بقضية موت صديق شخصي وزعيم وطني، واحد من الحلقة الأولى من الرجال الذين حاربوا من أجل القضية العربية، وموت واحد منهم مناسبة للبكاء على موت الجميع:

لا تسلها فلن تجيب الطلول   المغاوير مُثخَن أو قتيل
موحشات يطوف في صمتها الدهر فللدهر وحشة وذهول
غاب عند الثرى أحباء قلبي   فالثرى وحده الحبيب الخليل
خيّمت وحشة الفراغ على الأحياء فالقبر وحده المأهول[٣٧٥]

ومثل ذلك قوله:

أصبحتُ بعدهمُ حيرانَ منفرداً   والريح معولة والليل معتكر[٣٧٦]

وهم غالباً يُدفنون في الرمل، فيغيّبهم الرمل، بينما الرياح العتية تصطفق حول قبورهم. فأصدقاؤه قد:

تقيلوا الرمل في الصحراء واتسدوا[٣٧٧]

ثم تأتي هذه الصورة الملموسة، مرعبة حادة:

وفي الرمال بنان أفردت ويدُ[٣٧٨]

والصحراء التي دفن فيها أحباؤه قفر شاسع:

بموحش من رمال البيد منبسط   يضلّ في شاطئيه الصبر والجلد[٣٧٩]

---

(٣٧٤) إن مرثية الملك غازي بن فيصل تعكس أيضاً انتماءً عاطفياً، لأن متديّني العلويين يحملون إجلالاً كبيراً للهاشميين، والبدوي يكنّ لهم احتراماً خاصاً. هذا البيت عن الهاشميين ذو مغزى دال:

هاشمي الهوى، أحبَّ فما داري وعادى على هواكم وعودي

نقلاً عن: الجندي، **شعراء سوريا**، ص ٥٦.

(٣٧٥) نقلاً عن: «مخطوطة» لقصائد الشاعر التي تلطف وسمح للمؤلفة بدراستها في داره في بيروت عام ١٩٦٠ وذلك قبل صدور ديوانه الجامع.

(٣٧٦) المصدر نفسه.

(٣٧٧) المصدر نفسه.

(٣٧٨) المصدر نفسه.

(٣٧٩) المصدر نفسه.

وشراك موت:

تهدّهم الصحراء هدّاً وللردى سلاحان في البيد الهواجر والقرّ[٣٨٠]

هذا يؤدي بنا إلى نقطة بالغة الأهمية في دراسة شعر البدوي، فصوره المتكررة تحتمل تفسيرات شتى. إن الصحراء مثلاً توجد في كثير من مراثيه، وفي قصائد عديدة غيرها. ففي مراثيه يمكن أن تنبه القارئ إلى نهاية الإنسان الميئوسة بعد الموت، إلى زواله الأبدي. لكن البدوي عميق الإيمان بالله وبالإسلام؛ لذلك على المرء أن يبحث عن تفسير آخر. وقد يمكن القول إن الشاعر يقصد بالصحراء هنا وحشة الشاعر نفسه بعد موت أصحابه. لكن من يعرف حياة البدوي والمفارقات الموجودة في حياة العرب قد يستطيع القول إن الصحراء هنا تفيد الإهمال الذي لقيه الجيل الأول من الرواد على يد جيل جديد، جاحد في نظر البدوي. ويفسر ذلك أيضاً استمرارية هذا الرمز، وهو رمز الوحدة والمعاناة اليائسة في بقية شعره:

ويح السراب على الصحراء تسلمه رمالها السمر من تيه إلى تيه[٣٨١]

ويغلب أن تتغير النبرة كما في قوله:

لم تغرف الحور أشهى من سلافتنا رفّ الهجير ندى لمّا سقيناه[٣٨٢]

أو في قوله:

لو رفّ حبك في بيداء لاهبة على الظماء رحيقاً ما وردناه[٣٨٣]

أو حتى في هذا المثال إذ يخاطب روح أبي العلاء:

خلف الهجير وعنفه ولهيبه ماشئت من ظل وطيب نفاح[٣٨٤]

هذا يكشف عن هوس مستمر بالرمز نفسه. فنحن هنا أمام رمز شعري مدهش يتكرر في شعر قد يبدو للناقد الطليعي المعاصر من النظرة الأولى شعراً تقليدياً بحتاً. من الواضح أن البدوي قد تأثر هنا بمتصوفة الإسلام، لكن رموزه وصوره تبقى نسيج وحده، لأن الرمز مستقل «لا يرتبط بأي صفة محددة سلفاً»[٣٨٥]، وهذا ما يمنح الرمز مرونة كبرى. ثم إنه إلى ذلك يمتلك «قيمة ترابطية كبرى، وتعدداً في المعاني...

---

(٣٨٠) المصدر نفسه.

(٣٨١) المصدر نفسه.

(٣٨٢) بدوي الجبل، «اللهب القدسي،» ص ٩.

(٣٨٣) المصدر نفسه، ص ١٤.

(٣٨٤) كما ورد في: الكيالي، **الأدب العربي المعاصر في سوريا، ١٨٥٠ - ١٩٥٠**، ص ٢٠٠.

(٣٨٥) Skelton, *The Poetic Pattern*, p. 100.

يتحرك مستقلاً داخل القصيدة. . . [من دون الاعتماد] على أي مقارنات أو تعادلات مع أي مفهوم أو فكرة مسبقة»[٣٨٦].

يستدعي رمز الصحراء عدة صور مترابطة، من بينها صورة «النار» التي ترافق صورة الصحراء عند الظهيرة. ثمة مثال على ذلك في مقالته عن الشاعر إقبال، وهي لا تقل شاعرية عن أي قصيدة: «ففي هذه الصحراء التي عرفت كل شاعر وكل نبي، وقد حمي الهجير وتعرف الرمال من الظلال والأفياء، مر إقبال» ثم «وحميت وقدة الهجير في صحراء التيه واختفت الحياة. . .». والتيه في رأيه جسر لا مفر لكل عبقري من عبوره: «ولكل عبقري في الدنيا صحراء تيهه، تسلمه إلى الهدى أو تسلمه إلى الردى»[٣٨٧]. لكن النار ليست بالنار الشريرة المحرقة دائماً، فهي كذلك نار الحب، و«اللهب القدسي» كما يدعوها في قصيدته التي سبق ذكرها. وهي أحياناً نار المتصوفة. وعلى الرغم من أنها تتركز غالباً حول مسائل دنيوية صرفة، إلا أنها تحتفظ بنبلها لأنها تتعدى حالة الحب المؤقت إلى نار أبدية لا تنطفئ في القلب:

قلبي الذي لوّن الدنيا بجذوته أحلى من النور نعماه وبؤسه[٣٨٨]

والمحبوب الذي لم يجرب النار ذاتها كثير الخسران:

ناء عن النار لو طاف اللهيب به لوهّجَتْ هذه الدنيا شظاياه[٣٨٩]

هذه النار الأزلية تورث عطشاً مقيماً في القلب:

نعبّ منه بلا رفق ويظمؤنا فنحن أصدى إليه ما ارتشفناه[٣٩٠]

ويجب النظر إلى النار هنا على أنها رمز بسببٍ من تعدد ما تحمله من المعاني في شعر البدوي. غير أن الصحراء توحي له أيضاً بصورة أخرى، وهي صورة «السراب الأسود»، رمز يستخدمه بنجاح كبير في واحدة من أشهر قصائده، «السراب الأسود» وهي تستحق أن تثبت بكاملها[٣٩١]:

(٣٨٦) المصدر نفسه، ص ١٠٢.

(٣٨٧) كما ورد في: الكيالي، المصدر نفسه، ص ٢٠٤.

(٣٨٨) بدوي الجبل، «اللهب القدسي،» ص ١٠.

(٣٨٩) المصدر نفسه، ص ١٣.

(٣٩٠) المصدر نفسه، ص ٨.

(٣٩١) هذه القصيدة التي نشرت في: **الآداب** (كانون الثاني/يناير ١٩٥٥)، ص ٨٥، تختلف قليلاً عن القصيدة في «المخطوطة» وقد قامت المؤلفة بإجراء بعض الترتيبات فوضعت الإشارة * قبل البيت الذي يوجد في المخطوطة وحدها، والعلامة ★★ قبل البيت المنشور في **الآداب** والعلامة ★ قبل البيت الموجود في الاثنين.

أ* حنا السراب على قلبي يخادعه — بالوهم من نشوة السقيا ويغريه
أ* فكيف رحت ولي علم بباطله — أهوى السراب وأرجوه وأغليه
* ويح السراب على الصحراء تسلمه — رمالها السمر من تيه إلى تيه
* يزوّر الماء للسقيا ولهفته — حرّى إلى منهل يحنو فيسقيه
** جلا النمير وما ابتلّت جوانحه — من النمير ولا ابتلّت مآقيه
** أيامه خدع للركب ضاحكة — سخراً، وللعدم القاسي لياليه
** صرعاه لو عرفوا الأسرار ما جزعوا — مما يعانون بل مما يعانيه
* هيمان لهفان لا مأوى لوحشته — قلبي الذي وسع الأكوان يؤويه
* أبكي لبلواه تحناناً ومغفرة — روح الألوهة روحي حين أبكيه
** أدعو السراب إلى روحي لينزلها — ريفاً وظلاً وينأى عن بواديه
* لهفي عليه أسيراً في يدَيْ قَدَر — يميته كل ليل ثم يحييه
** يغيض قبل رفيف الجفن زاخره — أقلبه جفَّ أم جفت سواقيه؟
* ما للسراب دنا حتى إذا اكتحلت — بسحر دنياه عيني شطّ دانيه
** أنت السراب ولكني على ظمأي — بأنهر العطر والصهباء أفديه
* محوت من قلبيَ الدنيا فما سلمت — إلا طيوف هوانا وحدها فيه

يبدو أن هذه القصيدة لا تنطوي على رمز وحسب، بل على حكاية رمزية «أليغوريا» كذلك. فالمحبوب يبدو للشاعر سراباً يظهر ليستهويه حيناً ثم لا يلبث أن يختفي عن نظره. إن التماثل المباشر بين السراب والمحبوب يجعل منها حكاية رمز، لأن الصورة في حكاية الرمز «تعتمد على تماثل صريح بينها وبين مفهوم أو فكرة»[٣٩٢]. لكن استخدام السراب كرمز يختلف في شعره من قصيدة إلى قصيدة. فالسراب في هذا البيت من قصيدة أخرى هو الذي يجعل الحياة محتملة إذ يزودها بآمال ووعود زائفة:

يزوّق لي الرمال جنىً وظلاً — ويغمز بالكؤوس وبالشراب[٣٩٣]

وفي هذا البيت كذلك:

وأشقاني اليقين فيا حنيني — الى الخدع المنضرة السراب[٣٩٤]

إن صور الصحراء، والرمل، والنار، والسراب، وفكرة العطش الذي لا يرتوي تستدعي نوعين من الأضداد في شعر بدوي الجبل:

---

(٣٩٢) Skelton, *The Poetic Pattern*, pp. 102 and 93.

(٣٩٣) نقلاً عن: «مخطوطة» لقصائد بدوي الجبل.

(٣٩٤) المصدر نفسه.

أ ـ **صور متناقضة**: وتتمثل هذه بأسماء الماء والندى والارتواء(٣٩٥)، الري، سكر، سقيا، مترع، تغرف، نرشف، نعبّ، نشوى، أمواه، النمير. وبأسماء الخمر(٣٩٦): خمر، راح، طلى، سلافة، حميا، رحيق، الصهباء، معتّقة.

وكذلك بمرادفات الظل: أفياء، ريف، ظل والعطور(٣٩٧): عطر، عبير، ريا، عبق، طيوب.

والعسل: المعسول، الجنى... إلخ.(٣٩٨) وهذه لا تستخدم بصفة رموز في شعره عادة، ولا في هيئة حكاية رمز، بل كصور مناقضة للرمز أو الصورة الرئيسية تظهر فجأة في القصيدة، الأمر الذي يكثّف المعنى.

ب ـ استجابة معاكسة من جانب الشاعر تجاه الصور نفسها البالغة القسوة المتصلة اتصالاً صميماً بالمعاناة الإنسانية، والقبول البطولي لقيمتها. والشاعر هنا يستدعي أحياناً قوة روحية عظيمة، يعينه في ذلك ما يفيض في نفسه من مشاعر صوفية، فيغرق في نشوة صوفية متوهجة:

ولا شفى الله جرحاً في سريرته   ندیان ينطف منه الخمر والشهد(٣٩٩)

---

(٣٩٥) المصدر نفسه.

(٣٩٦) إن للخمر أسماء متعددة في شعره تذكر المرء بالمرادفات المتعددة للخمر التي استعملها ابن الفارض وغيره من المتصوفة. ترد كلمة «حميا» في التائية الكبرى:

سقتني حميا الحب راحة مقلتي   وكأس محيا من عن الحسن جلّت

نقلاً عن: أبو الحفص شرف الدين عمر بن علي بن الفارض، **ديوان ابن الفارض** (بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٥٧)، ص ٤٦، وقام ر. أ. نيكلسن بترجمتها إلى الإنكليزية، في: Reynold Alleyne Nicholson, *Studies in Islamic Mysticism* (Cambridge, UK: The University Press, 1921), p. 199.

وترد مرادفات أخرى مثل «انتشاء»، «سكر»، «نشوة»، «شمول» كما ترد كلمة «المدامة» في الخمرية:

شربنا على ذكر الحبيب مدامة   سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم

نقلاً عن: ابن الفارض، المصدر نفسه، ص ١٤٠، وقام بترجمتها أ. ج. آربري إلى الإنكليزية، في: A. J. Arberry, *The Mystical Poems of Ibn al-Fārid* (Dublin: Emery Walker, 1956), p. 81.

(٣٩٧) وترد مرادفات عديدة للعطر عند ابن الفارض، ومثال ذلك قوله:

أرج النسيم سرى من الزوراء   سحراً فأحيا ميّت الأحياء

نقلاً عن: ابن الفارض، المصدر نفسه، ص ١١٧.

أهدى لنا أرواح نجد عَرْفُه   فالجو منه معنبر الأرجاء

نقلاً عن: ابن الفارض، المصدر نفسه، ص ٢٠.

(٣٩٨) جميع الكلمات مقتطفة من قصيدتي «اللهب القدسي» و«السراب».

(٣٩٩) نقلاً عن: «مخطوطة» لقصائد بدوي الجبل.

أو مثل قوله:

أنا والهمّ كلما أقبل الهمّ مشوّقٌ يَلْقى أخاه المشوّقا[٤٠٠]

وهذا مما يضفي على شعر البدوي وزناً إضافياً، إذ يزوّده بتناقض معنوي سرعان ما يرفع قيمته. فالتعاسة في الأبيات التالية تغدو محملة بقوة شافية:

والهموم الحسان تفعل في الأنفس ما تفعل الغواني الحسان[٤٠١]

بحيث لا يعود يريد الخلاص أبداً من آلامه الروحية:

لا أوحش الله قلبي من مواجعه ولا تحوّل عن نعمائها الجسد[٤٠٢]

ثم يطور هذه الفكرة بحيث لا يعود للفردوس نفسه من معنى لأنه يخلو من الألم:

إن الخلود وما تروي مزاعمهم عن السعادة في الأخرى نقيضان[٤٠٣]
ملّ المقيمون فيها من هناءتهم كما يمل السقامَ المدنفُ العاني
لَوَدّ في كل ما تجريه من عسل ومن خمور ومن درّ وعقيان
هنيهةً من شقاء يطمئنّ بها إلى معاناة آلام وأشجان

ما أبعد الشقة بين هذا والعبارات المسطحة المتوقعة في شعر الكثيرين من معاصريه، حيث لا تثير كلمات القصيدة أي علاقات دينامية بين الكلمة والأخرى، ولا تقوى بذلك على تخطي حدود التقليدي المتوارث. ولذا فهي لا تولّد تلك التناقضات التي تشكل العنصر الجوهري في الشعر فتنبع من «صلب طبيعة اللغة الشعرية» كما يقول كليانت بروكس (Cleanth Brooks)[٤٠٤].

يقف أحمد الجندي من هذه الأبيات موقف الحيرة والعجب، حتى ليكاد يرفضها، وهو إذ يتحسس «غرابة» هذا الأسلوب الشعري، يتساءل في سذاجة: «من أين أتى الشاعر بذلك؟»[٤٠٥]. وهو في هذا يمثل العقلية التي طالما تعودت على المعاني والمقارنات في الشعر التقليدي الذي يتسم بالأساليب الواضحة المباشرة. ويبدو

---

(٤٠٠) المصدر نفسه.

(٤٠١) المصدر نفسه.

(٤٠٢) المصدر نفسه.

(٤٠٣) المصدر نفسه.

(٤٠٤) Cleanth Brooks, «The Language of Paradox,» in: Allen Tate, ed., *The Language of Poetry* (Princeton, NJ: Princeton University Press; London: H. Milford; Oxford University Press, [1942]), p. 44.

(٤٠٥) الجندي، **شعراء سوريا**، ص ٦٢.

أن هذا المثال يحيره كذلك:

وللخلود على أهل الجحيم يد   تُجزى مع الدهر إحساناً بإحسان
لا يألمون ولا تشكو جسومهمُ   من اللظى فهي نيران بنيران[٤٠٦]

نحن هنا نشاهد، في تمام الوضوح، مثلاً على الانشقاق الذي حصل، بدرجات متفاوتة، لا في الشعر وحده، بل في الحساسية الشعرية عند جمهور القراء الذي يضم نقاد الأدب ومؤرخيه. ومن الآن فصاعداً، سوف نصادف دائماً حساسيات شعرية متعارضة، لا تجد ما تتفق حوله، وتتحدث بلغات مختلفة تماماً. هذا لا يصدر فقط عن الصراع الطبيعي بين القديم والجديد، بل يصدر كذلك عن طبيعة الحساسية الشعرية التقليدية عند الجيل الذي كان لا يعجب إلا بالمباشر الواضح في القصيدة. كان جيلاً تستهويه البدهيات الواضحة والحكم المقتضبة التي يطلقها الشاعر في القصيدة فتجيء متسقة مع مخزون المفاهيم الموروثة الجاهزة عن الحياة والإنسان. مثل هذه الحساسية ترفض ما كان مواربا، ومتناقضاً وغامضاً.

لكن التناقض الظاهري في شعر البدوي يجيء في أشكال عديدة ولا يقتصر فقط على ذلك التقبل الصوفي الرائع للتلذذ بالألم: «حنا يدللنا ظلم المقادير»[٤٠٧]. وهو يعلن بأن روحه لم تتلوث بآثامه: «جسدي آثم وروحي بتول»[٤٠٨]. فآثامه نقية إلى درجة أن الحوريات أنفسهن: «تستعير رؤاها من خطاياه»[٤٠٩]، وآثام المحبوب هذه آثام بيضاء:

آثامك الخفرات البيض لو جُليت   لطور سينا لندّت ذروة الطورِ[٤١٠]

هذا يكشف عن نظرة جديدة متطورة، وحساسية حديثة وطبيعة شعرية معقدة. فمحبته العميقة للجمال التي دفعته إلى قول:

كبّرتُ للطلعة النشوى أسبّحها   أكان لله أم للحُسْن تكبيري[٤١١]

وإلى قول:

يثيرني كل حُسْنٍ فتنةً وهوىً   فما أمر بماء غير صديانِ[٤١٢]

---

(٤٠٦) المصدر نفسه.

(٤٠٧) بدوي الجبل، «خالقة،» (قصيدة)، **الآداب**، السنة ٣، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٥٥)، ص ٨٣.

(٤٠٨) نقلاً عن: «مخطوطة» لقصائد بدوي الجبل.

(٤٠٩) بدوي الجبل، «اللهب القدسي،» ص ٩.

(٤١٠) بدوي الجبل، «خالقة،» ص ٨٣.

(٤١١) المصدر نفسه.

(٤١٢) نقلاً عن: «مخطوطة» لقصائد بدوي الجبل.

جعلته يرى بغيّاً جميلة تستحق العبادة:

محراب حسنك قد وقفتُ ببابه   وسجدتُ أعبد دمية المحراب[٤١٣]

فما يحس به من شعور صاف مفاجئ نحوها لا يشوهه أي شعور بالإشفاق أو التنازل. فهذه المرأة الجميلة يراها متسربلة بالجلال:

ولمحت فيه جلال حسنك راقداً   فوق الشفاه اللُّعس والأهداب[٤١٤]

وهو يمنح حبه لها في حرية ونشوة غامرة:

ولقد تبينت الهوى لم يُخفِه   في مخدع الشهوات ألف نقاب[٤١٥]

ويبدو أنه شديد التأثر هنا بمفهوم ابن الفارض عن الجمال والذي يعيد جميع الأشياء الجميلة إلى جمال الله[٤١٦]، لكن ذلك يمثل انطلاقاً جديداً في الشعر الدنيوي الحديث. ففي أحسن أمثلة شعره يجد المرء تغلغلاً في قيعان النفس وفي طوايا المجهول بدلاً من التمثيل الدقيق للمرئيات واللجوء إلى التلاعب بالألفاظ ووصف الملامح الخارجية للصورة. وفي كثير من المقاطع في شعره ثمة شطحات مباغتة ترفعه إلى مراقٍ سامقة يتوحد فيها الشاعر بالوجود أجمعه:

لفّني والدجى على هذه الصحراء   سحر منمنم مجهولُ
لفّني والدجى فأفنى كلينا   سعة من جلاله وشمول
أيّ سرّ نريد في الكون   والكون معنًّى بسرنا مشغول
نحن كون لا كائنان ضعيفان   ألحّ الهوى وتمّ الوصول[٤١٧]

وفيه يتوصل الشاعر إلى نوع من اللانهاية الذاتية الشاسعة:

وحدتي عالم من السحر والفتنة   حلو القطاف خمراً وريقا
طف بقلبي تجد به ألف دنيا   لا يلاقي الشقيق فيها الشقيقا
سكنتْه الشموس من كل أفقٍ   وتحدّى أشتاتها أن يضيقا[٤١٨]

لم يكن الأثر الصوفي المبكر هو العامل الوحيد الذي ساهم في هذا الوضع؛ فالطبيعة من حوله وجبال العلويين الجميلة الموحية كان لها دور كذلك. ليس في هذه

---

(٤١٣) المصدر نفسه.

(٤١٤) المصدر نفسه.

(٤١٥) المصدر نفسه.

(٤١٦) حول مفهوم الجمال عند ابن الفارض، انظر: محمد مصطفى حلمي، **ابن الفارض والحب الإلهي**، ط ٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧١)، ص ٦٤ ـ ٦٥.

(٤١٧) نقلاً عن: «مخطوطة» لقصائد بدوي الجبل.

(٤١٨) المصدر نفسه.

الطبيعة عطش ولا فياف رملية قاحلة تمتد إلى الأفق البعيد، ولا حرارة محرقة. فحب الجمال، والامتزاج الصوفي مع العالم ومع الطبيعة بأكملها ربما كانا من وحي تلك المناظر في طفولته. هذا يقودنا حالاً إلى التأمل برموزه الأكثر أهمية المذكورة سابقاً، وجميعها تتصل بالطبيعة الصحراوية. وهي طبيعة مختلفة، بعيدة كل البعد عن محيطه الطبيعي الأصلي. هل كانت الحياة من حوله «تغص بالرموز» كما تقول مارغريت ميد (Margaret Mead)، في حديثها عن تجربة شعرية من نوع آخر، «بحيث لم يبق مكان لخياله الخاص ليعمل فيه على الإطلاق؟»[٤١٩]، هل كان بسبب ذلك أن البدوي تردد، بفطرته، في اختيار أهم رموزه من محيط دائم الخضرة عرفه في أول حياته؟ لقد سبقه شعراء المهجر إلى استغلال تلك الرموز الخصبة بل لعلهم استهلكوها. فهل كانت تلك حيلة فنية من عنده إذاً، اتخذها بحدسه، ليختار رموزه الرئيسية من مصادر تتناقض بشدة مع محيطه الخاص، فيتطلع إلى الصحراء مصدراً لثروة من الرموز، ولا يستغل الصور المستقاة من محيطه الخاص إلا ليخفف من قسوة رموز الصحراء أو ليحيطها بعدد من الأضداد المناسبة؟ قد يكون قد لعب هذا دوراً في اختياره، وهو أمر يشير إلى خصوصية رموزه وحميميتها. وكون ابن الفارض، وغيره، قد استخدم رموز الصحراء[٤٢٠]، والنار[٤٢١] والماء وفكرة العطش[٤٢٢] يساعدنا في فهم رموز البدوي هذه وسر تجويده الكبير لها. وكما سلف القول فإن شخصيته الشعرية تتبنى هذه الرموز كلياً وتضفي عليها أصالة جديدة. فهو يربط الصحراء ورموزها مع المعاناة، ومن الطريف أن نلاحظ كيف استغل الشاعر صراع البدو الحسي ضد الصحراء فقلبه رمزاً للمعاناة الروحية. ثمة عطش داخلي فعلي وشعور بخسارة مأسوية يبرزان بشدة

---

(٤١٩) Margaret Mead, *Anthropology, a Human Science: Selected Papers, 1939-1960*, An Insight Book; 22 (Princeton, NJ: Van Nostrand, [1964]), pp. 221-222.

(٤٢٠) مثال ذلك هذا البيت:

فإن بكى في قفار خلتها لججاً ... وإن تنفّس عادت كلها يبسا

نقلاً عن: ابن الفارض، **ديوان ابن الفارض**، ص ١٧٧.

(٤٢١) فلعل نار جوانحي بهبوبها ... أن تنطفي، وأودّ أن لا تنطفي

نقلاً عن: المصدر نفسه، ص ١٥٢، وقد ترجمها آربري في: Arberry, *The Mystical Poems of Ibn al-Fārid*, p. 60.

(٤٢٢) صدّ حمى ظمأي لماك لماذا ... وهواك قلبي صار منه جذاذا

نقلاً عن: ابن الفارض، المصدر نفسه، ص ٢٦، وقد ترجمها آربري في: Arberry, Ibid., p. 45.

ثم الماء والعطش والسراب في هذه الأبيات:

واها إلى ماء العذيب وكيف لي ... بحشاي لو يطفي ببرد زلاله

ولقد يجلّ عن اشتياقي ماؤه ... شرفاً، فوالهفي للامع آله

نقلاً عن: ابن الفارض، المصدر نفسه، ص ١٢٧.

خلال هذه الرموز. ليس هذه ردة نحو التقليدي بحال من الأحوال، بل هي قدرة فنية ناجحة لاستغلال الصورة التقليدية من جديد وإعطائها حياة جديدة وأبعاداً أكبر.

إن ما يجعل شعر بدوي الجبل أكثر تأثيراً هو تلك الحميمية المتوهجة التي تجري في تضاعيف الأبيات. فنحن نلمس بين السطور نشوة شديدة الحيوية تحمل حدة عاطفية خاصة، وتميز أشعاره على الفور من الشعر التقليدي المعاصر له الذي يتغذى عادة من عواطف مألوفة جاهزة. وهذا ما ينقذ شعره من الانشغال الشديد بالشكل والأسلوب. فاللمحات العارضة التي تكشف عن بصيرة حقة، وما يبلغه أحياناً من مأساوية كثيراً ما تكون ميتافيزيقية، وما يرقى إليه من ذرى شمولية أحياناً، لا شك في أنها تحمي شعره من الانحدار نحو خطابية عاطفية مسرفة.

يرافق انسياب العاطفة في شعر البدوي انسياب في الإيقاع الباذخ. ولو قابلنا الموجات الإيقاعية المشبوبة في شعر الجواهري التي تتكسر على أرضية من العواطف المخنوقة، مع الإيقاع في شعر البدوي، لوجدنا في الأخير انسياباً حريرياً رفيقاً في كل من الإيقاع والعاطفة يبلغ غنائية صافية. وفي شعره، كما في شعر الجواهري، لا تنحدر الأبيات أبداً إلى الميوعة العاطفية أو الابتذال أو الهلهلة، ويكون اختيار المفردات مناسباً للإيقاع والعاطفة.

هذا العنصر الأخير عند البدوي مسألة فنّ واع: فهو لا ينتشي بالكلمات وحسب، بل يجهد في البحث عن المعنى الصحيح ويرعاه بدقة. وهو لا يؤمن بوجود كلمة غير شعرية. وقد قدم مثالاً على ذلك مرة في استعماله كلمة «شطَّ» بمعنى «ابتعد» في قوله:

ما للسراب دنا حتى إذا اكتحلت   بسحر دنياه عيني شطَّ دانيه

فقال: «قد لا تكون هذه الكلمة عذبة الوقع على المسامع، إذا جاءت وحدها، لكنها في السياق هنا هي الكلمة الصحيحة»(٤٢٣). تتفق هذه الفكرة مع حكم ريتشاردز (I. A. Richards) بأن «ليس من كلمة واحدة يمكن الحكم بأنها جيدة أو رديئة، صحيحة أو غير صحيحة، جميلة أو قبيحة، أو أي صفة أخرى تهم الكاتب بمعزل عما حولها»(٤٢٤).

بشكل عام، يميل البدوي إلى اختيار أجمل الكلمات وقعاً للتعبير عن المعنى الصحيح. ومثال ذلك اختياره كلمة «تغرف» لتناسب المعنى

(٤٢٣) كما قال الشاعر للمؤلفة في دارها بدمشق عام ١٩٥٦.

(٤٢٤) I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Mary Flexner Lectures on the Humanities; III (New York; London: Oxford University Press, 1936), p. 51.

في الشطر الثاني من هذا البيت:

لم تغرف الحور أشهى من سلافتنا   رفّ الهجير ندىً لما سقيناه

وعلى الرغم من استغلاله الكثير المفردات القديمة[٤٢٥] فإن تشكيلاته للكلمات مجتمعة ليست دائماً كلاسيكية، ولا بد من أن التجربة الرمزية المبكرة في أواخر عقد الثلاثينيات التي استغلت قوة الكلمات الإيحائية على طريقة التجربة الرمزية الفرنسية في القرن التاسع عشر قد أثرت فيه بعض التأثير، إذ إننا نجد تشكيلات جديدة للكلمات عنده كقوله، «ورنوة لك راح النجم يرشفها»[٤٢٦] و«رؤاك الشقر»[٤٢٧]، و«رشفت صوتك في قلبي معتقة»[٤٢٨] و«آثامك الخفرات البيض»[٤٢٩] وهذا الاستعمال لكلمة «شاطئيه» بالنسبة إلى الصحراء:

بموحش من رمال البيد منبسط   يضل في شاطئيه الصبر والجلد

لقد كسب الشعر العربي أبعاداً جديدة مهمة نتيجة لإنجازات البدوي، على تقطعها، لكن النظرة المحدودة عند بعض النقاد الحديثين وافتراضاتهم المتسرعة قد ذهبت بهم إلى القول إن البدوي لا يعدو أن يكون شاعراً تقليدياً[٤٣٠] وإن كان قد كتب شعراً أفضل من شعر غيره. ولا شك في أن إنجازه هو شهادة على التفرد الأساسي في الفن الشعري ورفضه العنيد أن يحدد نفسه بنمط معين أو مدرسة بعينها. إن السر الأول في الإنجاز الشعري هو إبداع الشاعر، لا مفاهيمه الخاصة. وقد برهن البدوي على ذلك، فهو لم يرتبط بأي مدرسة شعرية، إلا بالمعنى العام جداً للعبارة. وقد تخطت مغامراته حدود الكلاسيكية المحدثة. وعلى الرغم من أنه كثيراً ما وقف يلقي شعره على الجمهور وكتب شعر المناسبات وشعر المنابر، فإن أفضل شعره يستقصي أبعاد التجربة الشخصية واللوعة والنشوة الفرديتين. ولا شك في أن جو الانتشاء الذي يشيع في هذه القصائد يضفي على شعره نبرة صادقة متوهجة.

---

(٤٢٥) ويشتمل هذا الكثير من مفردات ابن الفارض، غير أن البدوي استطاع استغلال هذا الفيض «الفارضي» من الألفاظ من دون أن ينجذب إلى صنعة ابن الفارض وتلاعبه المقصود بالكلمات ومعانيها وظلالها، فاستفاد من ميزاتها الموارية المبطنة من دون أن يرتبط بمحتواها الانفعالي. وهذا إنجاز كبير له. حول قائمة بالصيغ البلاغية التي يستعملها ابن الفارض، حيث يعدد خمس عشرة صيغة، انظر: Arberry. Ibid., pp. 17-19.

(٤٢٦) بدوي الجبل، «اللهب القدسي،» ص ٩.

(٤٢٧) المصدر نفسه، ص ٩.

(٤٢٨) بدوي الجبل، «خالقة،» ص ٨٣.

(٤٢٩) المصدر نفسه، ص ٨٣.

(٤٣٠) كما يراه الكيالي مثلاً في: الكيالي، **الأدب العربي المعاصر في سوريا، ١٨٥٠ ـ ١٩٥٠**، ص ١١٧.

شعر البدوي إذاً يعكس عالمه الخاص. ورؤياه متعددة الجوانب لا ترتبط بموضوع ملازم، وتفرض نفسها بشكل متقطع وتلقائي. هذه الرؤيا يفسرها النقاد كل بحسب رأيه الخاص، لأنها ليست ساطعة الوضوح، وسبب ذلك أن عبقرية الشاعر دائمة الصراع مع تراثه الشعري، ومع الأساليب الشعرية السائدة عند أبناء جيله. ولكن عندما تبلغ عبقريته شأوها بمعزل مطلق عن تلك القوى الأخرى يبلغ القدرة على كتابة شعر رؤيوي. وهذا يفسر لنا تلك الشطحات المفاجئة نحو السمو في كثير من قصائده. والواقع أن شعر البدوي يقدم مادة جيدة لدراسة الصراع بين التقليد والأصالة. إن رؤيا البدوي متعددة المناحي، فصورة الجواهري الأخاذة عن اليد التي تمتد من وراء الحجاب لتكتب المصير الجديد للإنسان في الوطن العربي:

وكفاً تمد وراء الحجاب ... فترسم في الأفق ما ترسم(٤٣١)

نقف على نقيض الرؤيا في شعر البدوي عن الموتى من الأبطال المدفونين عميقاً في بطون الرمل والنسيان، لكن عند البدوي رؤى غيرها أكثر تفاؤلاً وإشراقاً.

فالحب السامق الذي يرتفع إلى عرش الله نفسه:

الخالقان وفوق العقل سرّهما ... كلاهما للغيوب الحب والله
كلاهما انسكبت فيه سرائرنا ... وما شهدناه لكنا عبدناه(٤٣٢)

يرافقه دوماً جمال نادر:

سر السعادة في الدنيا وإن خفيتْ ... تجلوه منك على الأكوان عينانِ
آمنت بالحب ما شاءت عذوبته ... آمنت بالحب فهو الهادم الباني(٤٣٣)

ثمة بون شاسع بين هذا الشعر وبين الشعر الوعظي التعليمي عند الرصافي والزهاوي، أو التوازن التقليدي عند جبري ومردم.

٢ ـ تغيّر الحساسية الشعرية

أ ـ عمر أبو ريشة (١٩١٠ ـ ١٩٩٠)

يقدم بدوي الجبل أحسن مثال لعبقرية تصارع كلاسيكية عميقة الجذور. وقد مرّ بنا أن خلفيته الشعرية بأكملها كانت منغمسة في المذهب القديم، لكن عبقريته أكدت ذاتها في شعر مشحون بالعاطفة الشخصية، كما لمعت في استخدامه الناجح للرموز

(٤٣١) «أخي جعفر» في: الجواهري، **ديوان الجواهري**، طبعة دمشق، ص ١٧٩.

(٤٣٢) بدوي الجبل، «اللهب القدسي،» ص ٨.

(٤٣٣) نقلاً عن: «مخطوطة» لقصائد بدوي الجبل.

والصور الشعرية. غير أن هذا تم له من دون التصدي لتغيير العناصر الجوهرية في الشعر الكلاسيكي، لأنه كان يعمل داخل أطر الشكل والأسلوب الموروثين المحددين، محافظاً على ما سماه غراهام هوك (Graham Hough) «روح اللغة» (٤٣٤)، ولم يكن عنصر الموقف في شعره يختلف كثيراً عن المواقف الموروثة العميقة الجذور، وكذلك لم يكن في شعره تغير درامي يمكن ملاحظته على الرغم من أنه كان شعراً ذا أبعاد أكثر اتساعاً وعمقاً من أي شعر كان يكتبه أصحاب الولاء الكامل للكلاسيكية المحدثة. كانت مواضيعه من الشمول بحيث تلائم أي عصر أو زمان في الثقافة العربية، لذا نحن لا يمكننا اعتبارها مواضيع «حديثة». وربما كان هذا مما جعل جميل صليبا يستسهل إدراج بدوي الجبل مع بقية الشعراء «التقليديين» في سوريا، كما يدعوهم(٤٣٥). فهو لم يستطع تمييز الفروق الأساسية بين شعر البدوي وشعر زملائه الآخرين من المحافظين مبنىً ومعنىً.

لكن صليبا (٤٣٦) ومعه عبود(٤٣٧) يلمسان تغيراً مباشراً في الحساسية الشعرية عند شاعر معاصر آخر هو عمر أبو ريشة. كان أبو ريشة هو الذي منح الشعر السوري في حقبة الثلاثينيات والأربعينيات حيوية جديدة، وسار به نحو حساسية أكثر حداثة. وقد ساعده في ذلك أمران: **الأول** أن الشاعر قد نشأ في حلب، وهي مدينة لها تراثها الشعري المستقل الذي عرف شيئاً من التجريب والتجديد، كما مر معنا. ثم إن حلب لم تقع تحت تأثير مباشر فرضته الكلاسيكية الراسخة وروح المحافظة ومجمع اللغة العربية ومجلته في دمشق. أما الأمر **الثاني** فهو أن أبا ريشة تلقى تعليماً مختلطاً؛ فقد كان أول شاعر سوري تلقى تعليماً عالياً بالفعل في جامعة أجنبية، هي الجامعة الأميركية في بيروت. وهناك التقى بشعراء عرب آخرين(٤٣٨) كانوا قد وقعوا بدورهم

---

(٤٣٤) Graham Goulden Hough, *Image and Experience: Studies in Literary Revolution* (London: Gerald Duckworth, 1960), p. 8.

(٤٣٥) صليبا، **محاضرات في الاتجاهات الفكرية في بلاد الشام وأثرها في الأدب الحديث**، ص ٢١٨. من الطريف أن نلاحظ أن وصف جميل صليبا للمدرسة الرومانسية (ص ٢٢٠)، لا يختلف كثيراً عن تجربة البدوي، فهو يتحدث عن «تغلب دوافع الحساسية، والتخيل والهوى والرغبة والوهم على عوامل العقل»، وعن «الأخذ بالأسلوب الغنائي والتعبير الذاتي عن المشاعر الشخصية». ثم إن تعريف صليبا للموقف الاتباعي (ص ٢١٧) لا يتفق دائماً مع شعر البدوي، فثمة ثلاث نقاط يسردها لا تنطبق على شعر هذا الشاعر: أولاً، أنه أدب عقلي لا يطلق للخيال العنان، ثانياً، أنه أدب معتدل متوازن، وثالثاً، أنه يكره ما ليس مألوفاً.

(٤٣٦) المصدر نفسه، ص ٢٢١ و٢٢٣.

(٤٣٧) انظر: عبود، **مجددون ومجترون**، ط ١٩٤٨، ص ١٧٥ ـ ١٧٨. جميع الإشارات في هذا الفصل تعود إلى هذه الطبعة.

(٤٣٨) الجندي، **شعراء سوريا**، ص ١١٠ ـ ١١١.

تحت تأثير ثقافة مختلطة. كان أهم أولئك الشعراء إبراهيم طوقان الذي قُدّر له أن يكون أول شاعر يضفي شهرة وقيمة على الطاقة الشعرية في فلسطين، ويُدخل تجديداً حيوياً على نتاج شعري في تلك البلاد بقي حتى ذلك الحين مغموراً محافظاً.

نشأ أبو ريشة في أسرة جميع أفرادها يحبون الشعر. كان والده شاعراً وابن أمير بدوي أرسله العثمانيون إلى إستانبول للدراسة(٤٣٩). وكانت أمه فلسطينية كريمة المحتد، ويبدو أنها كانت ذات أثر كبير في ابنها؛ وهي ابنة أحد مشايخ الشاذلية الصوفية الذي كانت داره في عكا موئلاً للمتصوفة وعابري السبيل. وقد اشتهرت نساء الأسرة بثقافتهن(٤٤٠). ويقال إن والدة أبي ريشة كانت تحفظ الكثير من الشعر(٤٤١)، ويظهر أثرها الحضري على ابنها في تخلصه شعراً وشخصية من أي أثر للخشونة البدوية التي كان قميناً بأن يتأثر بها بحكم خلفيته المباشرة من ناحية أبيه.

ثم نال أبو ريشة فرصة أكبر لمواصلة تعليمه واطلاعه على الشعر الأجنبي عندما أرسل للدراسة في مانشستر. وعلى الرغم من أن موضوعه كان يتعلق بالصناعة، إلا أنه استطاع كما يبدو أن يجد فرصة طيبة لدراسة الشعر الإنكليزي، وبخاصة شعر شكسبير وشلي وكيتس وميلتون وتنيسون وبراونينغ وبو وغراي. وقد قرأ بودلير كذلك، الذي يقال إنه كان شاعره المفضل إلى جانب بو(٤٤٢).

بدأ أبو ريشة مسيرته الشعرية مبكراً، قبل أن يطلع على الشعر الأجنبي. وقد بدأ، بحسب العادة المتبعة، بتقليد الشعراء القدامى، فأخذ عنهم اللغة الشعرية وتركيب الجملة. أما في ما يتعلق بالأفكار والمعاني فهو يقول إن خيالهم المشلول كان يقصر عن أي إبداع، وسرعان ما وصل إلى مرحلة صاروا يبعثون فيه الملل(٤٤٣).

ونتيجة لقراءاته في الشعر الأجنبي، بدأت تظهر في شعره الأكثر نضوجاً روح جديدة وأسلوب مختلف في مقاربة الشعر. وفي أواسط حقبة الثلاثينيات بدأ يرسّخ سمعته الشعرية عند القراء الشباب، وفي أوائل حقبة الأربعينيات غدا أشهر شاعر في سوريا ولبنان، وراحت قراءاته الشعرية من منابر المعاهد العلمية في بيروت وحلب ودمشق تعكس شهرته الواسعة وشعبيته بين الطبقات الأكثر ثقافة في المجتمع(٤٤٤).

---

(٤٣٩) الدهان، **الشعر الحديث في الإقليم السوري**، ص ٢٤١.

(٤٤٠) من معرفة المؤلفة الخاصة.

(٤٤١) الكيالي، **الأدب العربي المعاصر في سوريا، ١٨٥٠ ـ ١٩٥٠**، ص ١٦٥.

(٤٤٢) الدهان، المصدر نفسه، ص ٢٥٦ ـ ٢٥٧، مردداً قول الشاعر نفسه.

(٤٤٣) المصدر نفسه.

(٤٤٤) كان الشاعر كثيراً ما يدعى إلى الجامعة الأميركية في بيروت وغيرها من المعاهد الثقافية في الأربعينيات لإلقاء قراءات شعرية رائعة يسعى الناس إليها أفواجاً.

من هذه البداية في الشهرة ارتبطت مسيرته بالمنبر. وكان شعره بلهجته وإيقاعاته وتطور معناه في القصيدة لا بد من أن يصدر عن هذا الارتباط الوثيق بدور الشاعر/ الخطيب. وكان من علامات نبوغه أن يستطيع الاستجابة إلى مطلب الجماهير في الشعر الخطابي، ويستطيع في الوقت نفسه أن يُدخل إلى ذلك الشعر عدداً من التجديدات الحيوية. ولو أنه بدأ مسيرته الشعرية بعد ذلك بحقبة من الزمن، عندما بدأ الشعر الخطابي يفقد جاذبيته عند شعراء الطليعة، لاتخذت مسيرته الشعرية وجهة مختلفة. ولكن، والحالة هذه، بقيت علاقته بالمنبر دوماً عنصراً مهماً في نتاجه الشعري، يغلب أن تفرض الموضوع، كما تفرض نوع الإيقاع والموسيقى الملائمين للشعر المنبري.

وربما كان أول ما يجب ملاحظته عن شعره أنه عمل فني متطور، لا يهتم جدياً بتبسيط مفرداته الشعرية من أجل الجمهور، على الرغم من ارتباطه بشعر المنابر. وفي هذا يختلف عن الزهاوي والصافي. ثم إنه لم يسمح في شعره بإدخال المواضيع التي لا تناسب الشعر أساساً، كما فعل الزهاوي والرصافي في قصائدهما العلمية. وهو، من جهة أخرى، شعر لا يعالج موضوعات تستدعي جدلاً أو تثير في القارئ استغراباً، مثل بعض ما اختاره الصافي من الموضوعات. في مطلع حياته الأدبية اختار أبو ريشة أهم موضوعين في الشعر العربي الحديث وهما الوطنية والمرأة، وحاول أن يدخل تجديداته في حدود إمكانات هذين الموضوعين وحسب. لم يكن لديه ميل نحو الموضوع الساذج أو البالغ التبسيط، فشعره ذو طبيعة ارستقراطية: بطيء، مهيب، حسن التوازن(٤٤٥).

تبدو في شعر أبي ريشة حرية من نوع جديد في مجال علاقة الرجل بالمرأة. وقد أتاح له التغير في روحية العصر نحو تعبير أكثر تحرراً عن الحياة العاطفية أن يتحدث عن تجاربه الشخصية من دون خوف من أن يفقد مقامه واحترامه في أعين الجمهور. وكان ذلك انفصالاً كاملاً عن موقف شعراء مثل مردم والجابري ممن أخفوا مشاعرهم الداخلية ولم يكشفوا للعالم سوى وجههم الرسمي. لقد كان هدفهم متجهاً نحو بلوغ منزلة عالية في الحياة العامة أو في الحياة الأكاديمية، مما يتعارض مع التعبير الطليق عن عاطفة الحب في سوريا المحافظة في ذلك الزمن. لكن أبا ريشة يمثل شبيبة حقبة الثلاثينيات والأربعينيات الذين كانوا ينتسبون إلى عهد أكثر رومانسية وتحرراً في الروح، وهم جيل تشربوا شيئاً من القيم الغربية. ولذا فقد استطاعوا أن يعبروا عن تجربة الحب بأشكال متعددة، وعلى أيديهم اتخذ دور الرجل بصفته عاشقاً مظاهر شتى.

---

(٤٤٥) انظر: عبود، **مجددون ومجترون**، ص ١٧٥.

لقد حدث بلا شك تغير ملحوظ منذ أيام شعر الحب المتردد عند شوقي والرصافي. فهنا، في شعر أبي ريشة، أصبح شعر الحب يمثل تحرراً في مفهوم الحب وانشغالاً عميقاً بالمرأة، وهو انشغال عبّر عنه هذا الشاعر وجيله تعبيراً أكثر حداثة. لكن شعر الحب هذا كان ذا نزعة أخلاقية قوية، تنبع من شعور بالمسؤولية الخلقية. إن القارئ المعاصر اليوم قد يجد في بعض شطحاته افتقاراً للتجربة الحقة، وقد يعزوه إلى استمرار الرؤيا القديمة للمرأة التي تسمح بالعلاقة بأكثر من امرأة واحدة. إنها رؤيا تعشق فكرة المرأة ولكنها تظل تعددية الروح لا تكرس نفسها لحب مقيم لامرأة واحدة. كما قد يجد المرء في بعض اندفاعاته العنيفة تعبيراً عن تشوفات ساذجة مخنوقة، وفي مواقفه الخلقية رغبة متعمدة في تأكيد أخلاقيته للقارئ. وقد يمكن النظر كذلك إلى جميع هذا الشعر كما ينظر المرء إلى وثيقة اجتماعية تصور الاستجابات العاطفية والنفسية عند الرجال في مجتمع عربي إسلامي يتطور سريعاً ويتبنى أنماطاً اعتباطية من السلوك الغربي من دون التنازل عن شيء من مواقفهم الاجتماعية والعاطفية الأساسية. ومن هنا جاءت تلك المقدمات النثرية المستغربة التي تفسر عدداً من قصائده، على الرغم من أنها قصائد في غاية الوضوح والمباشرة(٤٤٦).

ولد أبو ريشة في بيئة ذات خلفية صارمة كانت قد بدأت تتلقح بالأفكار والمواقف الغربية. وإذا كانت حياته الخاصة تصور حياة مسلم مثقف متحرر(٤٤٧)، فإن شعره، شأن كل شعر جيد، يصور مواقف ومعتقدات أكثر تغلغلاً في النفس. هذه المواقف والمعتقدات تكشف عن نظرة منقسمة وتقليدية قليلاً نحو المرأة، تصدر عن عهد أقل انعتاقاً، عندما كانت المرأة تعيش في عالم منعزل محصن، محصور في حدود معينة. فبالنسبة إلى الرجل ذي النظرة التقليدية تكون المرأة إما طاهرة كل الطهر أو ساقطة. ويعبّر أبو ريشة عن ذلك بقوله:

أبتول؟ سلّها من خدرها شوقها المخضوب بالحلم الهني

(٤٤٦) والأمثلة على ذلك تنتشر بكثرة في دواوينه وهذه بعضها «كانت غرفته تغص ببطاقات التهنئة بالعام ١٩٥٩»؛ «عرف ضحاياها فلم يتعظ. وهذا السكير المعدم الذي يمر بها كان من عشاقها»، «وأسمعها شعره وهي شاردة ذاهلة»؛ تعوّد أن يقطف الزهر ليقدمه إلى أحبابه»؛ «خجل العذراء صدى لرغبة مكبوتة، ولكن حب هذه العذراء...»؛ «كانت تخجل كلما مر بها، فأوقفها مرة ورد إليها رسائلها»؛ «كان يعلم أنها أول وآخر مرة»؛ ثم هذه العبارة «زارها ليقتلها...» أو هذا المثال «ذهب إليها ليقتلها». المصدر نفسه، ص ١٧١. تكشف هذه المقدمات ومقاربته العامة درجة من السذاجة، وقدرا من التجربة التقليدية المحدودة التي تميز جيل أبي ريشة، ويصعب على المرء تصور شاعر من الجيل الحاضر يكتب بالطريقة نفسها.

(٤٤٧) كان لعمر أبو ريشة زوجة عصرية، وكان الشاعر ذا شمائل سمحة مهذبة في تعامله مع المجتمع المختلط، حسبما لمسته المؤلفة شخصياً.

أم هـلـوك؟ ألـفـت روضـتـهـا　　شفة الساقي وكف المجتني[٤٤٨]

والمرأة الطيبة، في رأيه، لديها جميع الصفات التقليدية السلبية التي تطريها ثقافة الشعب العربي المتوارثة: الخجل، البراءة، كبرياء الخلق، والنقاء من آثام الشهوة. وهو ينصحها بشكل مباشر بأن تحافظ على هذه الصفات:

كـبـريـاء الـفـتـنـة الـبـكـر أبـت　　أن تـرى خمرك فـي كـأس حـبـيـب
فـاحملي الـشـوق فـمـا تـدري بـه　　أذن الـواشـي ولا عـين الـرقـيـب
واسـفـحـيـه رعـشـة تـنـضـح مـا　　قرّ في نهديك من خمر وطيب[٤٤٩]

وعندما تتخلص من رغباتها، يجب ألا تحزن:

يـا ابـنـة الأحـلام لا تـسـتـقـبـلي　　مصرع النشوة بالطرف الكئيب[٤٥٠]

فهي كالزنبق، رمز النقاء، الذي يجب أن يستمتع بندى الصباح (وهو كذلك نقي بريء) وبأنسام الغروب:

يـكـتـفـي الـزنـبـق فـي صـحـرائـه　　بـنـدى الـفـجـر وأنـسـام المغيب[٤٥١]

أما النوع الثاني من النساء فهو المرأة الساقطة. إنها «هلوك» و«بغي» و«ضِلّة الروح» و«سدوم الطباع»[٤٥٢] . . . الخ. وهي تمنح نفسها راضية، بل فرحة، ويعرف الشاعر، إذ يرضي رغباته منها، أن تلك علاقة مؤقتة، جدية لكنها مؤذية ولا يمكن أن تدوم:

حـسـنـاء هـذا ليلي المـتـرعْ　　فـلـتـطـوه فـي شـوقـهـا الأضـلـع
مـا كـنـت أسـتـنـزف وجـدي عـلى　　إغـرائـه لـو انـه يـرجـع[٤٥٣]

وهو إذا أحب فإنما يحب امرأة طيبة يلقاها كما يلقى الملاك ملاكاً آخر:

كـمـلاكـيـنْ إذا مـا الـتـقـيـا　　ما تـعـدّت ثـورة الـشـوق الـشـفـاهـا
فـنـعـبّ الـكـأس ريّـا بـالمنـى　　ونبقي في فم الطهر شذاها[٤٥٤]

هذا الإصرار على الطهر في حب فتاة بريئة يقف على النقيض من ماضيه الآثم

---

(٤٤٨) «نجمة» في: عمر أبو ريشة، من عمر أبو ريشة، شعر (بيروت: دار مجلة الأديب، [١٩٤٧])، ص ٤٨.
(٤٤٩) «كبرياء» في: المصدر نفسه، ص ٩٧.
(٤٥٠) المصدر نفسه، ص ٩٧.
(٤٥١) المصدر نفسه، ص ٩٧.
(٤٥٢) المصدر نفسه، ص ٤٨، ١٧٥، ٥١ و١١٠ على التوالي.
(٤٥٣) «ليلى» في: المصدر نفسه، ص ٢٦.
(٤٥٤) «امرأة» في: المصدر نفسه، ص ٣١ ـ ٣٢.

اللاهي الذي يأمل أن تنساه هذه البريئة الجديدة الطاهرة:

منية النفس تناسي سيرة ‌ ‌ ‌ تركت في مسمع البغي صداها
واسدلي الستر على الماضي الذي ‌ ‌ ‌ أخذتْ من لهوه نفسي مناها
ذكرياتي كلها أغفت فلا ‌ ‌ ‌ توقظيها من دياجير كراها
هي أهواء شباب مترف ‌ ‌ ‌ بلغ الطهر على رجس خطاها(٤٥٥)

لا يتردد الشاعر في الاعتراف بخطاياه، وهذا الاعتراف يتم بأسلوب طبيعي صريح. لكن ذلك يجب ألا يدهشنا إذا تذكرنا المهاد الثقافي عند جيل أبي ريشة، فهو مهاد ذو نظرة منقسمة وقيم أخلاقية مزدوجة، حيث يتاح للرجل ما تدان من أجله المرأة. فالشاعر هنا يسعه التمتع بكرم امرأة ساقطة، أما حبه، عندما يمنحه لفتاة بريئة، فيجب ألا يقترب من المتعة الجسدية:

ولما هممت بتقبيلها ‌ ‌ ‌ ورشف الرضاب الشهي الندي
سمعت نداء الضمير الجريح ‌ ‌ ‌ يتمتم يا وغد، لا تعتد(٤٥٦)

لقد حاول توفيق صايغ جهده، ولو أنه لم يكد يفي بالغرض، أن يفسر هذا الموقف في مقالة طويلة عن شعر عمر أبو ريشة، فقد عالج صايغ المشكلة برمتها من وجهة نظر فرويدية ولم يحسب حساباً لأثر ثقافة الشاعر نفسه ومواقفه الموروثة. وقد لا يكون من المستبعد القول إن وجود الفروق الحادة في المواقف الخلقية عند الرجال والنساء في التراث العربي يتصل في الدرجة الأولى بعنصرين يوجدان معاً في هذا التراث. **فالأول** هو الحرية النسبية التي سمح بها الإسلام للرجل في تعدد الزوجات وفي التسري، **والثاني** هو القانون الخلقي الصارم الذي طُبّق على النساء منذ الجاهلية والذي زاد صرامة مع العصور حتى توصل أخيراً إلى عزل النساء بشكل نهائي. فالكبت الجنسي والعاطفي عند المرأة العربية يقف على النقيض المباشر من الحرية الممكنة أو الفعلية عند الرجل، ومواقف الرجل الموروثة كانت دائماً تتباهى بالفحولة والحرية النسبية. في ضوء هذا التفسير يمكننا اعتبار التفريق بين الحب والشهوة في علاقات ما قبل الزواج عند أبي ريشة وغيره على أنه قد يكون من الأعراض المرضية، كما يقول صايغ، ولكن أيضاً على أنه، في الوقت نفسه، ظاهرة تراثية تتصل مباشرة بهذا العرف المستمر من القيم المزدوجة والموقف من شرف المرأة وعفتها. وفي الحقيقة لا يبدو لي أن أبا ريشة كان يعاني الكبت، كما يؤكد صايغ، بل إنه كان ذا امتناع فروسي دافعه الشعور بالواجب لحماية براءة المرأة وعفتها. وليس ذلك بالغريب عن موقف

(٤٥٥) المصدر نفسه، ص ٣٠.

(٤٥٦) «خداع» في: المصدر نفسه، ص ١٠٦.

الأخلاقيين في المجتمع العربي في حقبة الثلاثينيات، وبخاصة عند الرجال الذين كانوا يحلمون بالبروز الاجتماعي مثل أبي ريشة[٤٥٧].

يقدم صايغ تفسيراً مُرضياً لامتناع أبي ريشة عن تقبيل فتاة عفيفة فيقول: «بل إن مجرد الفكرة بأنه يعتدي عليها إن قبلها تعكس المرض الذي يشكوه»[٤٥٨]. ولا يستطيع المرء هنا أن يتفق مع هذا الافتراض. إنه من الخطإ بالطبع أن ينكر الدارس احتمال وجود مواقف فرويدية نحو الجنس والحب في التراث العاطفي العربي الإسلامي، ولكن في أي محاولة لتقدير الموقف ونمط السلوك عند الرجال تجاه النساء (وبالعكس) في هذا السياق، يجب إعطاء العناصر التراثية، وهي عناصر أصبحت غريزية في الناس، وزنها الأكيد. وقد يميل المرء إلى القول إن تحرير الجنس في التراث العربي يحتاج إلى دراسة خاصة دقيقة قبل الوصول إلى نتائج نهائية في ضوء التحليل الفرويدي. إن الحياة في هذا المجتمع تجعل المرء يشعر حدساً بالمواقف الأساسية ويغدو قادراً على تمييزها وقبولها في الأدب.

يجب ألا يعني هذا أن كل تعبير شعري عن هذه الأمور كان يعبّر دائماً عن هذه القيم المزدوجة. فقد كان جيل أبي ريشة واقعاً تحت مؤثرات غربية شتى، وكانت الاستجابات الفردية لهذه المؤثرات شديدة التباين. في حالة أبي ريشة، كانت الأنماط الثقافية متسقة مع طموح الشاعر أن يصبح «روحاً هادياً» يتحقق فيه المثل الأعلى للكمال الخلقي. وتنطوي المواقف الأخلاقية دائماً على اختيار بين متناقضات. وكان الاختيار صعباً أمام أبي ريشة لأنه كان اختياراً يتحكم فيه إحساسه بالمسؤولية الخلقية على الصعيد العام. فهو عندما حرر عاطفة الحب في الشعر ووجّه شعره نحو تجاربه الخاصة في الحياة كان عليه الاستمرار على ذلك المثال الذي سنه لنفسه، ولذا فهو في تحرره كان يتبع مواقف تقليدية. وما كان لذلك أن يترك أي أثر ذي فائدة في التطور الاجتماعي نفسه. أما في مجال الشعر فقد كان تصويره العواطف المتصارعة في غاية الفائدة.

أما الشعر القومي عند أبي ريشة فقد كان نتاج عوامل عديدة: شعور عميق بالمسؤولية العامة وموقف فروسي نحوها، وتربية إسلامية عميقة الجذور وجهت رؤياه

---

(٤٥٧) كان ذلك قبل فترة الخمسينيات وما بعدها، إذ اعتُنقت في بعض البلدان العربية (ولا سيما في بيروت) أفكار الحرية العاطفية والجنسية إلى حد غير قليل وأصبح الامتناع في بعض المجتمعات، ومنها مجتمع الأدباء بلا شك، يعزى إلى تأثير الكبت والحرمان والتعقيدات الموروثة أكثر منه إلى شيء آخر.

(٤٥٨) توفيق صايغ، «أبو ريشة والحب المجزأ،» **الآداب**، السنة ٣، العدد ٩ (أيلول/ سبتمبر ١٩٥٥)، ص ١٩.

الشعرية نحو أمجاد التاريخ الإسلامي[٤٥٩] الشديد الاتصال بالتفوق الحضاري العربي، إلى جانب تجاوب تلقائي عميق مع انهماك سوريا واشتراكها المستمر في الصراع السياسي العربي. كان أبو ريشة شديد التفاعل مع القضايا السياسية التي شغلت عصره، وعلى الرغم من أنه كان غالباً ما يعبّر عن روح التفاؤل بالنهضة الوطنية وينتشي بفكرة المجد والنصر[٤٦٠]، كان دائم التوجس والخشية، حتى قبل سنة ١٩٤٨، بأن مصيبة عظيمة سوف تحلّ في المستقبل القريب[٤٦١].

كانت رؤاه الوطنية واسعة، تعانق الماضي والحاضر والمستقبل، وعلى الرغم مما كان يعتوره من مخاوف أحياناً، كانت روحه، بشكل عام، متفائلة صلبة. كان هذا أحد العوامل التي ساعدته على أن يكتسب شعبية عظيمة في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين، لأنه استطاع أن يمسك بروح هذه الفترة ويغذيها، رافعاً صوته بنبرة نبوئية ليعبر عما كان يبدو معرفة مقدسة معصومة من الشك:

لا يموت الحق مهما لطمت عارضيه قبضة المغتصب[٤٦٢]

ومثل ذلك قوله:

شرف الوثبة أن ترضي العلى غلب الواثب أم لم يغلب[٤٦٣]

وقوله:

إن للظلم جولةً فدعيه ربَّ حاوٍ رداه في ثُعبانه[٤٦٤]

لم يعبر أبو ريشة عادة عن روابطه القوية بالقومية العربية بالطرق التقليدية المكرورة كما فعل غيره من الشعراء العرب، بل بتطبيق وسائله الفردية الخاصة ومنها استعمال الصور الطريفة الطازجة. يجب ألا يوحي هذا بأن لغته وطرائقه كانت دائماً جديدة وخاصة به كلياً، وأنه لم يكن يلجأ إطلاقاً إلى المألوف الجاهز من كلمات الشعر الوطني المعاصر وتعابيره، أو الشعر القديم. والواقع أنه كان يستعير، ولو بصفة محدودة، من كلا المصدرين، ومن أمثلة استخدامه اللغة والصور القديمة ما ورد في أبيات كهذه:

---

(٤٥٩) انظر مثلاً قصيدته «محمد» في: أبو ريشة، المصدر نفسه، ص ١١٢ ـ ١٢٤.

(٤٦٠) انظر مثلا قصيدتيه «هذه أمتي» و«يا رمل» في: المصدر نفسه، ص ١٥٤ ـ ١٧٠.

(٤٦١) انظر مثلاً قصيدته «يا شعب» ص ٢٤٧ ـ ٢٤٨؛ تلميحه إلى الخونة والجبناء في قصيدته «خالد» ص ٢٤٠، وتفسيره للوضع الوطني الخامل، ص ٢٣٩ ـ ٢٤٠، في: المصدر نفسه.

(٤٦٢) «عرس المجد» في: المصدر نفسه، ص ١٤٦.

(٤٦٣) المصدر نفسه، ص ١٤٩.

(٤٦٤) «هذه أمتي» في: المصدر نفسه، ص ١٦٣.

شـرف الـبـيـض أن تـسـيـل عـلى الأوجـه بـين الأنـداد والأنـداد[٤٦٥]

وأقـامـت عـمـاد عـزّتهـا مـا بـين كـفّـيـك يـا رفـيـع الـعـمـاد[٤٦٦]

أو مثلما نجد في هذا البيت:

فـمـا هـوى صـارم إلا رمـى عـنـقـا ولا هوى معْوَل إلا رمى صنما[٤٦٧]

ومن أمثلة استخدامه الطرق التقليدية التي يكثر من استعمالها أيضاً أغلب الشعراء التقليديين، ذكر العواصم العربية المختلفة وأسماء الأماكن المشهورة في الوطن العربي كدلالة على وحدة العرب أساساً:

يـا روابي الـقـدس يـا مجلى الـسـنـا يا رؤى عيسى على جفن النبي[٤٦٨]

....

لـمّـت الآلام مـنّـا شـمـلـنـا ونـمـت مـا بـيـنـنـا مـن نـسـبِ

فـإذا مـصـر أغـاني جـلّـقٍ وإذا بـغـداد نـجـوى يـثـرب

وعلى النمط نفسه يذكر محمد ويسوع أو الأماكن الإسلامية والمسيحية على أنها دلالة على اتحاد المسلمين والمسيحيين:

أي فـلـسـطـين يا ابـتـسـامـة عـيـسى لجـراح الأذى عـلى جـثـمـانـه

يـا تـثـنّـي الـبُـراق فـي ليلـة الإسـراء والـوحـي ممـسـك بـعـنـانـه[٤٦٩]

لقد اختار أبو ريشة أن يتبع هذه الطرق العامة كشراك عاطفية تأسر الجمهور لا كعبارات جاهزة قد يلجأ إليها شاعر تعوزه وسائل أكثر إبداعاً. وقد برهن على أنه شاعر أصيل في تناوله الكثير من قصائده. واستطاع وهو العربي الأصيل أن يستجيب للأحداث بقوة شعرية تضارع تجربة الشعب العاطفية. ومن أجل ذلك حفظ ألوف من الشبان العرب قصيدته الشهيرة «بعد النكبة» التي كتبها على أثر نكبة ١٩٤٨. فملامة النفس على المستوى العام فيها مؤثرة جداً، كما جاءت مقارنة الحاضر الكئيب مع ماضٍ أكثر إشراقاً مقارنة حادة:

رُبَّ «وامـعـتـصـمـاه» انـطـلـقـت مـلء أفـواه الـصـبـايـا اليتّـم[٤٧٠]

لامـسـت أسـمـاعـهـم لـكـنـهـا لم تـلامـس نـخـوة المعـتـصـم

---

(٤٦٥) «يا عوادي» في: المصدر نفسه، ص ١٣١.

(٤٦٦) المصدر نفسه، ص ١٣٢.

(٤٦٧) «يا رمل» في: المصدر نفسه، ص ١٦٥.

(٤٦٨) «عرس المجد» في: المصدر نفسه، ص ١٥٢.

(٤٦٩) «هذه أمتي» في: المصدر نفسه، ص ١٦٣.

(٤٧٠) عمر أبو ريشة، **مختارات** (بيروت: المكتب التجاري، [د.ت.])، ص ١١٢ ـ ١١٣.

يؤكد الكتّاب عن شعر أبي ريشة قوة صوره الشعرية ويعدون ذلك أعظم ميزاته[٤٧١]، ولكن ليس بين أولئك الكتّاب من وصف تلك الصور وشرح أهميتها الشعرية. هذه الصور، في الدرجة الأولى، جديدة طريفة. وفي الدرجة الثانية هي صور حيوية ملموسة لا علاقة لها بالصور التجريدية. وسوف يمر بنا كيف أن شاعراً آخر من سوريا، هو عمر النص، استعمل صوراً غير ملموسة تميل إلى التجريد. إن صور أبي ريشة، على النقيض من ذلك، حيوية، تعلق بالذاكرة، ومثال ذلك هذه الصورة التي تصف بغياً مريضة تريد أن تعدي الآخرين بمرضها:

كما النحلة الغضبى لدى وخز خصمها   تموت ولكن وهي مرتاحة النفس[٤٧٢]

أو هذه الصورة المشهورة:

إن لـلـظـلـم جـولـة فـدعـيـه   رُبَّ حـاوٍ رداه فـي ثـعـبـانـه[٤٧٣]

أو هذه:

مـرّ بـالـعـمـر مـرَّ أجـنـحـة الـطـيـر   أحـسـت بـمـكـمـن الـصـيـاد[٤٧٤]

وثمة صفة مهمة أخرى في هذه الصور هي علائقها العاطفية، فأشياء الطبيعة تستخدم عاطفياً وتندمج في تجربة الشاعر فلا يكون استخدامها سطحياً محضاً:

والـصـخـور الجـسـام نـاتـئـة الأنـياب   تـدمـي أقـدامـه وهـو تـائـه[٤٧٥]
ورؤوس الأشـواك تـرتـدّ عـنـه   وعـلـيهـا ممـزق مـن ردائـه
والأفـاعـي تـفـحّ مـن كـل صـوب   نـازعـات إلى امـتـصـاص دمـائـه

فالصخور والأشواك والأفاعي موجودة في علاقة ذات مغزى مع الفنان، بطل القصيدة، وتشكل عقبات وأخطاراً في طريقه. ويقف هذا على النقيض الحاد من صور تقليدية أخرى يستخدمها الشاعر، ولو على نطاق أضيق، مثل هذه الصور:

مأتـم الـشـمـس ضجّ في كـبـد الأفق   وأهـوى بـطـعـنـةٍ نـجـلاء
وعـصـبـت أرؤس الـروابي الحـزانـى   بـعـصـاب مـن جـامـدات الـدمـاء
فـأطـلـت مـن خـدرهـا غـادة الـلـيل   وتـاهـت فـي مـيـسـة الخُـيَـلاء
وأكـبَّـتْ تحـل ذاك الـعـصـاب الأرجـواني بـاليد الـسـمـراء

---

(٤٧١) الدهان، **الشعر الحديث في الإقليم السوري**، ص ٢٧٢ وما بعدها؛ مصطفى، «الشعر في سوريا،» ص ١٢٣، والمراجع الأخرى.

(٤٧٢) «شقية» في: أبو ريشة، **من عمر أبو ريشة، شعر**، ص ١٩١.

(٤٧٣) «هذه أمتي» في: المصدر نفسه، ص ١٦٣.

(٤٧٤) «يا عوادي» في: المصدر نفسه، ص ١٣١.

(٤٧٥) «مصرع الفنان» في: المصدر نفسه، ص ٣٦.

وذؤابـات شـعـرهـا تـتـرامـى   فـي فـسـيـح الآفـاق والأجـواء
وعـيـون الـسـمـاء تـرنـو إليهـا   مـن شـقـوق الملاءة الـسـوداء[٤٧٦]

هذه صور ذات ظلال تقليدية وتميل إلى التكلف، ومن الطريف أن نرى الشاعر ينتقل من نوع من الصور إلى آخر حتى يصل أحياناً إلى حكايات رمزية (أليغوريا) بالغة التطور كما نجد في قصيدة «نسر». هذه إحدى أشهر قصائده، يصف فيها نسراً عجوزاً يضطره العجز والشيخوخة إلى النزول إلى السهول وهجر الأعالي. وبعد أن تتعاوره الطيور الأدنى منزلة، يستجمع ما تبقى لديه من عزم ويطير عائداً إلى القمة حيث يموت. ثم يتساءل الشاعر إن كان هو نفسه سيعود إلى أعاليه أم إن «الأراضي الخفيضة» قد قتلت مشاعره. وقد فهم جيل كامل هذه القصيدة عن أنها تشير إلى الشعب العربي: ماضيه المجيد وأحواله الحاضرة التعيسة. ولا شك في أن مصير النسر، الذي استطاع على الرغم من ضعفه واحتضاره أن ينجح أخيراً بالحفاظ الكريم على عزته ورفعته، قد أعطى أملاً وطيداً لقلوب ألوف من القراء والسامعين في أن العودة إلى الأعالي أمر ممكن[٤٧٧].

وفي تجربة لاحقة، استغل أبو ريشة ثقافته الشعرية الكلاسيكية والغربية في قصيدة وصفية عالية المستوى. فهو إذ يصف معبد «كاجوراو» في «بندخاند» بشمال الهند يردد أصداء البحتري في سينيته الشهيرة التي يصف فيها طاق كسرى، كما يردد أصداء كيتس في قصيدة «خابية إغريقية». هذه الأبيات تذكرنا بقوة بعبارة كيتس: «أيها العاشق الجريء، لن تبلغ القبلة أبداً أبداً».

وفـتـى يـهـمّ بـقـبـلـة   ويـكـاد يـقـطـفـهـا حـنـانْ
قـطـع الحـيـاء بهـا الـسـبـيـل   فـمـا اسـتـعـان ولا أعـانْ
تمـضـي الـليالي وهـو مـن   نـعـمـائـهـا قـاص ودان[٤٧٨]

وقد نالت القصيدة شهرة واسعة لدى القراء المعاصرين بسبب قدرة الشاعر على إضفاء حياة وحركة على صوره المحسوسة المحفورة في الحجر:

كـم دمـيـة ذل الـرخـام عـلى انـتـفـاضـتـهـا وهـانْ
طـلـبـت فـأعـطـي، واشـرأبّـت فـانـحـنـى، وقـسـت فـلان

(٤٧٦) «شهيد» في: المصدر نفسه، ص ٢١٢.

(٤٧٧) انظر: المصدر نفسه، ص ١٩٣ ـ ١٩٦، لكن توفيق صايغ يرى أن حكاية الرمز تشير إلى تجارب الشاعر الشخصية وإخفاقه في الحب. انظر: صايغ، «أبو ريشة والحب المجزأ،» ص ٢٠، وهو احتمال بعيد.

(٤٧٨) «كاجوراو» في: أبو ريشة، **مختارات**، ص ١٧ ـ ١٨.

وتكاد تنقل ظلها وتسير مطلقة العنان[٤٧٩]

وكون هذا شديد الشبه بقصيدة البحتري لا ينقص من قيمتها، لأن أبا ريشة هنا يصف منظراً شديد الاختلاف، وقدرته على ابتكار الصور الملموسة كانت موضع ملاحظة قراء شعره منذ أن بدأ الكتابة.

وثمة صفة أخرى في شعر أبي ريشة وهي أن قصائده بعامة تنمو بالتدريج نحو الذروة، وهذا إنجاز فعلي، والواقع أن أبا ريشة أحد الشعراء الأوائل الذين نجحوا ببلوغ وحدة عضوية في القصيدة. فالقليل من قصائده مسطح رتيب، وهذه مسألة مهمة إذا ما قورنت بالتاريخ المبكر نسبياً لتجربة أبي ريشة، ففي بواكير الثلاثينيات لم تكن النظريات النقدية عن ضرورة الوحدة العضوية قد استقامت بعد بشكل كامل.

ب ـ أنور العطار (١٩١٣ ـ ١٩٨٢)

إن شعر أبي ريشة، كشعر أبي ماضي، مزيج من الواقعية والرومانسية، ومن الكلاسيكية والمعاصرة. وقد يكون ذلك أحد أسباب شهرته. وقد كان شعر عدد من الشعراء السوريين من جيل أبي ريشة والجيل اللاحق يتمتع بالخصائص نفسها. من بين هؤلاء برز أنور العطار، وشعره مزيج رقيق من الحلم والواقع، فهو يعشق الطبيعة، ويخصص لها قسماً كبيراً من شعره. وقصائده الوصفية تدور حول تمجيد المناظر الطبيعية لا في دمشق وغوطتها المشهورة وحسب، بل في بغداد ودجلتها، وكذلك في لبنان ومناظره الخلابة. ووصف الطبيعة عنده يجمع بين الأسلوب التقليدي في وصف الملامح الخارجية والصفات الملموسة وبين مفهوم الطبيعة كوجود عظيم عند شعراء المهجر. ثمة تمجيد للصحراء في هذه الأبيات:

لا تنال النكباء من عزمها الثبت وليست تروعها الأوحال

جثمت في فضاء ربّ شمّاء وتاهت كأنها الرئبال[٤٨٠]

ولبنان هنا صنو الفردوس:

ضفر الثلج والسحائب تاجا واختفى في الضباب ثم تعلّقْ

والروابي توسّدت راحة السحب ونامت على وشاح مرقق

والقرى غلغلت بأخبية الغيب وضاعت بين الغمام المنمق[٤٨١]

---

(٤٧٩) انظر القصيدة كاملة، في: المصدر نفسه، ص ١٤ ـ ٢٦.

(٤٨٠) ورد في: الكيالي، **الأدب العربي المعاصر في سوريا، ١٨٥٠ ـ ١٩٥٠**، ص ١٨٣.

(٤٨١) ورد في: المصدر نفسه.

في شعر العطار لطف في المشاعر ورقة في الروح قد لا تجد ما يوازيها في الشعر السوري من قبله. مثل ذلك هذه العواطف الرقيقة في أبيات نظمها عن ابنته الصغيرة:

بـنـيّـتـي طـيـف نـعـلّـقـتـه ... مـن صـغـري والـفـينة الـنـاتـيـه
صـورة أمّـي سـربـت فـي دمـي ... وانـبـثـقـت مـن طـفـلـتـي بـاديـه
بـغـامـهـا وشـوش فـي مـسـمـعـي ... وطـاف فـي مـهـجـتـي الـصـابـيه
إذا تـطـلّـعـت إلى وجـهـهـا ... رأيـت أمـي مـرة ثـانـيه[٤٨٢]

وشعره يراعي قيم الشعر السوري في الاستعمال الصحيح للغة وقوة العبارة وشدة الوضوح. وقد لاحظ أحمد حسن الزيات هذه الصفة في الشعر السوري وقارنه بالشعر المصري واللبناني بقوله: «فالأدب السوري... لم يخفّ خفة الأدب في مصر، ولم يمعْ ميعة الأدب في لبنان، وإنما ظل محافظاً كأهله... يجدد ولا يشتط، ويستقيم ولا ينحرف...»[٤٨٣].

لكن العطار لم يستطع قط أن يدخل أي تغييرات أساسية في الشعر السوري، على الرغم من التفاؤل البادي في تسميته «شاعر الشباب السوري». وعلى الرغم من أنه استمر مع الأيام في كتابة شعر الطبيعة أو الوطنية، يبدو أن إبداعه بدأ يتضاءل مع الزمن.

نشر العطار أول ديوان بعنوان **ظلال الأيام** عام ١٩٤٨ وله غير ذلك من المجموعات: **وادي الأحلام** و**الليل المسحور** وسواهما. ولكن عندما ظهر شعره منشوراً بعد ١٩٤٨، كانت أحداث شعرية ذات أهمية أكبر تسيطر على الميدان الشعري، فكان نصيب شعر العطار أن أغفل على الصعيد العربي العام.

❊ ❊ ❊

وبشكل عام، يبدو أن الشعر في سوريا في النصف الأول من القرن العشرين قد التزم طريقاً وسطاً لدى مقارنته بالشعر في أقطار عربية أخرى، أي إنه بقي معتدلاً إلى حد كبير، ولم يعرف قبل حقبة الأربعينيات أياً من الطفرات المفاجئة التي ميزت شعر المهجر أو مصر. ففي أواسط الثلاثينيات نجد كاتباً سورياً هو علي الطنطاوي يشكو من الحياة الأدبية في دمشق في مجلة **الرسالة** المصرية فيقول: «إن أدباء دمشق في منزلة بين الموت الكامل والحياة الصحيحة... هي السبات العميق». ثم يضيف: «وليس في دمشق مجلات أدبية إلا مجلة صغيرة اسمها **الطليعة**... ولكن لها منحى

---

(٤٨٢) ورد في: المصدر نفسه، ص ١٨٦.

(٤٨٣) ورد في: المصدر نفسه، ص ١٨٥.

خاصاً [اشتراكي]... وإن هذه الصفحات الأدبية التي تزين بها صدور بعض جرائدنا اليومية صفحات فارغة... لا أظن أن أحداً ممن له صلة بالذوق الأدبي يرضى عنها... وإذا ألف الأديب كتاباً أو قصة لم يجد الناشر، وإذا أنفق عليها من ماله لم يشترها أحد، لأن دمشق بلد تقرأ كثيراً ولكنها لا تشتري»(٤٨٤).

كان قلق علي الطنطاوي على الحياة الأدبية في دمشق أكثر من مسألة عابرة، كان اهتماماً حقيقياً. وفي عام ١٩٤٠ كتب مقالة ثانية، أيضاً في **الرسالة**، يبحث فيها العلاقة بين الأدب الدمشقي وأدب مصر ولبنان. يقول إن «دمشق ضائعة بين مصر ولبنان، فلا هي ترتضي مذهب لبنان في الأدب، ولا مصر تُلقي لها بالاً»(٤٨٥). ثم يضيف أن كثيراً من الكتب لمؤلفين من دمشق قد أرسلت إلى مجلات مصرية شتى وإلى «كبار النقاد في مصر»، لكن أغلب تلك الكتب قد أهملت تماماً، وما ذُكر منها لم يحظ إلا بتعليق ناقص. ثم يقول: «أفلا يحق لنا أن نعتب وأن نذكّر وأن نرجو وأن ننتظر؟»(٤٨٦).

وثمة كاتبة أخرى هي وداد السكاكيني(٤٨٧) كتبت كذلك عن العلاقات الأدبية السورية المصرية بلهجة الاحترام نفسها التي لمسناها عند الطنطاوي. وهي تقول في تعليقها على مقالة الطنطاوي الثانية: «قد تكون مصر الأدبية... لا تعبأ بأدب الأقطار العربية التي تعتز بها وتؤمن بزعامتها، فقد سبق لكثير من أهل هذه الأمصار أن عتب على مصر العزيزة تفريطها في الحديث عن ثقافة الإخوان والجيران، ورعاية الإعجاب الذي يحسه نحوها كل أديب ومتأدب في هذه الديار، على أن مما يسكن نأمة العتب أن قادة الأدب في مصر... يعترفون بهذا التفريط»(٤٨٨). وبعد خمس سنوات، نشرت وداد السكاكيني مقالة أخرى في **الرسالة**، تقول فيها إن سوريا بعد الحرب العالمية الأولى راعت النهضة الثقافية الكبرى في مصر واتبعت خطى المصريين مقلدة إياهم في نهضتها الأدبية الحديثة(٤٨٩).

---

(٤٨٤) علي الطنطاوي، «الحياة الأدبية في دمشق،» **الرسالة** (١٠ شباط/فبراير ١٩٣٦)، ص ٢١٥.

(٤٨٥) علي الطنطاوي، «حركة النشر في دمشق: عتب وبيان،» **الرسالة** (١ تموز/يوليو ١٩٤٠)، ص ١١٠٦.

(٤٨٦) المصدر نفسه، ص ١١٠٦ ـ ١١٠٧.

(٤٨٧) وداد السكاكيني كاتبة مقالة وقصة قصيرة، لبنانية الأصل، سورية بالزواج. وقد عاشت مع زوجها الكاتب زكي المحاسني عدة سنوات في القاهرة.

(٤٨٨) وداد السكاكيني، «حول العتب والبيان،» **الرسالة** (٢٩ تموز/يوليو ١٩٤٠)، ص ١٢٣٨ ـ ١٢٣٩.

(٤٨٩) وداد السكاكيني، «أدب الشام الحديث،» **الرسالة** (١٩ شباط/فبراير ١٩٤٥)، ص ١٧٤. وقارن ما يقوله إسماعيل أدهم عن تفوق النهضة الأدبية السورية، بما فيها اللبنانية، وانفتاحها الأوسع على المؤثرات الغربية، وشجاعتها وجرأتها الأكبر على المغامرة، في: إسماعيل أدهم: «خليل مطران، شاعر العربية الإبداعي،» **المقتطف**، المجلد ٩٤، الجزء ٢ (شباط/فبراير ١٩٣٩)، ص ١٦٤، و«خليل مطران، شاعر العربية الإبداعي: نشأة الاتجاه الإبداعي في الشعر العربي،» **المقتطف**، المجلد ٩٤، الجزء ٣ (آذار/ =

لكن كاتباً سورياً آخر هو عبد الغني العطري راح يعلق على مناقشات الطنطاوي والسكاكيني ويعلن احتجاجه على صفحات المجلة نفسها حول تقليد السوريين مصر في النهضة الأدبية السورية فيقول: «ودمشق مقلّدة متبعة... تتقفى خطوات المصريين، وأبناؤها يقرأون على الدوام آثارهم وينهجون نهجهم. ونحن وإن كنا نعجب بالثقافة المصرية وبكثير من الأدباء المصريين، ونقر لمصر بالزعامة والتفوق، ولكننا ـ إلى ذلك ـ نرغب في استقلال أدبنا وثقافتنا، ونحب أن يكون أدبنا ذا كيان خاص ومياسم تميزه من غيره»[٤٩٠].

كانت هذه حالة الأدب في سوريا في بداية حقبة الأربعينيات: غائم، متردد، تعوزه القوة. لكن حقبة الأربعينيات كانت آخر حقبة يُعرّف فيها الشعر في الوطن العربي بالنسبة إلى موطنه الأصلي في الدرجة الأولى. فقد كانت الحركة الشعرية الحديثة التي ازدهرت في الخمسينيات حركة توحيد جمعت طاقة الشعراء في الوطن العربي جميعاً. ففي حقبة الخمسينيات لم يعد الشعراء العرب يُصنفون عادة كمصريين وسوريين وعراقيين ولبنانيين... إلخ.، بل أصبحوا يصنفون على أنهم من أتباع الحركة الجديدة أو من الشعراء التقليديين. وسيأتي الحديث عن ذلك في فصل قادم.

رابعاً: لبنان

كانت جماعة الشعراء التي ازدهرت في لبنان في النصف الثاني من القرن التاسع عشر من تلامذة مدرسة المحافظين التي يمثلها الشيخ ناصيف اليازجي وأتباعه[٤٩١]. لكن عنصر المحافظة في شعرهم بدأ بالتطور التدريجي حتى قبل انتهاء القرن، وذلك بفعل الاطلاع المبكر عند شعراء لبنان وأدبائه على اللغات والآداب الغربية. ولكن يبدو أن ما استمر في البقاء في التراث الأدبي اللبناني هو الأساس اللغوي القوي، وعليه قامت موهبة الإبداع اللبناني. فضعف العبارة والأسلوب عند شعراء منتصف القرن التاسع عشر، أمثال نقولا الترك وبطرس كرامة وغيرهما من أبناء ذلك الجيل، لم يستمر في شعر الأجيال اللاحقة. فجماعة الشعراء اللامعين التي ازدهرت في لبنان في العقود الأولى من القرن العشرين كانت تعكس أساساً لغوياً قوياً، على الرغم من علاقاتها الوطيدة بالشعر الغربي. وقد تجددت الظاهرة نفسها من قوة اللغة ومتانة الأسلوب عندما جاءت التجديدات الثورية الحقة في الشعر في حقبة الثلاثينيات على

= مارس ١٩٣٩)، ص ٣٠٢ ـ ٣٠٣. انظر أيضاً: H. A. R. Gibb, «Studies in Contemporary Arabic Literature, I: The Nineteenth Century,» *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, vol. 4, no. 4 (1926-1928), pp. 752-753.

(٤٩٠) عبد الغني العطري، في: **الرسالة** (٢٦ آب/اغسطس ١٩٤٠)، ص ١٣٦٧.

(٤٩١) صلاح لبكي، **لبنان الشاعر** (بيروت: منشورات الحكمة، ١٩٥٤)، ص ٥٧.

أيدي الرومانسيين والرمزيين في لبنان. ونحن لا نصادف في القرن العشرين في لبنان أي شاعر مرموق لم يكن قوي الأساس في اللغة والأسلوب، كما نجد مثلاً الزهاوي في العراق، وعبد الرحمن شكري وأحمد زكي أبو شادي في مصر؛ ومصطفى وهبي التل في الأردن، وهذه أمثلة قليلة. لهذا كان من الضروري دراسة الأساس اللغوي عند هؤلاء الشعراء في هذه المرحلة، فهي قد تفسر لنا لماذا استطاع أدباء لبنان إقامة توازن بين التجديد والتأثر بالأدب الغربي من جهة، وبين الأسلوب العربي القوي من جهة أخرى، علماً بأنهم أول من اتصل بالغرب في الوطن العربي، وأن اغلبهم مسيحيون، وهم لذلك لم ينشأوا على الأسلوب القرآني. وقد رأينا كيف أن معالجة المواضيع الجديدة في الشعر كانت تشكل عقبة أمام بعض الشعراء في أقطار عربية أخرى، وكيف أن أسلوب أولئك الشعراء كان يكشف عن عدم اتساق، بحيث كان ينتج أحياناً مزيجاً غريباً من اللغة يتراوح بين الكلاسيكي العتيق والعصري المبتذل، كما نجد عند الرصافي مثلاً.

كان أعظم رواد الأدب في لبنان أساتذة في اللغة كذلك[٤٩٢]. وقد مر بنا ما قدمه ناصيف اليازجي وبطرس البستاني وأحمد فارس الشدياق إلى اللغة العربية والنحو وتصنيف المعجمات. وقد سار الجيل اللاحق من الأدباء على الطريق نفسها. وبالإمكان القول إن أولى تباشير النهضة الأدبية في لبنان بدأت بالاهتمام العظيم بالدراسات اللغوية والنحوية والجهود الكبيرة التي بذلت في هذا الشأن[٤٩٣].

---

(٤٩٢) كمال اليازجي، **رواد النهضة الأدبية في لبنان، ١٨٠٠ ـ ١٩٠٠** (بيروت: مكتبة رأس بيروت، ١٩٦٢)، ص ١٧٩.

(٤٩٣) انظر: أمين نخلة، **الحركة اللغوية في لبنان في الصدر الأول من القرن العشرين**، ط ٢ (بيروت: منشورات مجلة الورود، ١٩٥٨). للتمثيل على ذلك، انظر: ابراهيم ناصيف اليازجي، **نجعة الرائد وشرعة الوارد في المترادف والمتوارد**، ٢ ج في ١ (القاهرة: مطبعة المعارف، ١٩٠٤ ـ ١٩٠٥)، وهو كتاب عن تصنيف المعاجم؛ سعيد الخوري الشرتوني: **نجعة اليراع** (بيروت: ١٩٠٥)، وهو كتاب آخر عن تصنيف المعاجم، و**أقرب الموارد في فصح العربية والشوارد** (بيروت: مطبعة المرسلين اليسوعيين، ١٨٨٩ ـ ١٨٩٣). انظر أيضا: هنريكو لامنس (الأب)، **فرائد اللغة** (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٨٨٩)، وهو أيضاً عن تصنيف المعاجم، ولامنس مستشرق يسوعي عاش في لبنان؛ وثمة أب يسوعي آخر حقق الكتاب المشهور لـ: أبو منصور عبد الملك الثعالبي، **فقه اللغة وسر العربية** (بيروت: ١٨٨٥). وقد ألفت كتب عديدة في النحو (انظر: نخلة، المصدر نفسه، ص ٢٤ ـ ٢٩) أشهرها كتاب: رشيد الشرتوني، **مبادئ العربية** (١٩٠٦). حول علم اللغة، انظر: نخلة، المصدر نفسه، ص ٣٠ ـ ٣٤؛ وربما كان أهم كتاب في هذا المجال هو كتاب: جرجي زيدان، **تاريخ آداب اللغة العربية**، وقد نشر عام ١٩٠٤ وثمة مساهمة كبيرة أخرى في جهود اللبنانيين من الكتاب واللغويين تتمثل في استحداث كلمات للتعبير عن المعاني الجديدة. انظر: نخلة، المصدر نفسه، ص ٣٨ ـ ٤٣. وقد دخل الكثير من هذه الكلمات المستحدثة في مسار اللغة وما زالت مستعملة حتى يومنا هذا.

وقد يذهب المرء إلى القول إن هذا العرف اللغوي الراسخ قد أورث حساً باللغة والاستعمال الصحيح لها. كان صفوة المتعلمين في لبنان دائمي الاطلاع، بعضهم على جهود بعض وإنجازاتهم، فقد كانوا دائمي الاتصال كما هو طبيعي عند الصفوة في أي بلد صغير(٤٩٤). وقد يكون اهتمامهم باللغة قد نجم أيضاً عن السمعة السيئة التي لحقت بأسلوب الكتّاب المسيحيين(٤٩٥)، فأرادوا امتلاك ناصية اللغة العربية. ولو قابلنا الوضع اللغوي في مطلع عصر النهضة في لبنان بالوضع اللغوي في دمشق لوجدنا أن الأخير قائم على تراث لغوي إسلامي أسبغ عليه صفة المحافظة على اللغة والأسلوب. أما أدباء لبنان فقد كانوا أقل تجذّراً في هذا المضمار إلى جانب كونهم منفتحين على المؤثرات الأدبية الغربية، وهو عامل جعل المغامرة اللغوية أكثر تحدياً لهم، وبصورة عامة كان هدف صراعهم تحديث اللغة الشعرية وخلق طرق جديدة للتعامل مع المعاني الجديدة مع الاحتفاظ بصحة اللغة الكلاسيكية.

١ ـ مذهب المحافظين

ثمة جماعة من الشعراء ازدهرت في بداية هذا القرن في لبنان أطلق عليهم اسم: «المخضرمون» لأن جذورهم كانت ضاربة في الشعر القديم شكلاً ومحتوى، لكنهم استطاعوا في الوقت نفسه أن يعكسوا في شعرهم آثار ثقافة مزدوجة وميلاً إلى العناصر الحديثة في الأدب. كان بين هؤلاء شعراء مثل سليم اسكندر عازر (١٨٥٥ ـ ١٩١٦) الذي كانت حلقته الأدبية في بيروت ملتقى أغلب شعراء لبنان في ذلك الوقت(٤٩٦)؛ ونقولا فياض (١٨٧٤ ـ ١٩٥٨) وله ديوانا **رفيف الأقحوان**(٤٩٧) **وبعد**

---

(٤٩٤) حول وصف موجز للخصومات والنقد اللغوي في لبنان في بداية القرن العشرين، انظر: عبود، **جدد وقدماء**، ص ٢٧٤ ـ ٢٧٥.

(٤٩٥) مما قاله الشيخ صالح التميمي مشيراً إلى ضعف أسلوب الكتاب المسيحيين:

عهدناك تعفو عن مسيء تعذّرا ... ألا فاعفنا عن ردّ شعر تنصرا
وهل من مسيحيّ فصيح تعدّه ... إذا أينع الشعر الفصيح وأثمرا

وقد رد عليه اللبناني بطرس كرامة، شاعر البلاط، الذي كانت قصيدته «الخالية» المشهورة سبب هذا الجدل:

لعمرك ما داء الفصاحة ملّة ... ولا نسب حتى ألام وأهجرا
....
فقسٌ مسيحيّ والسموأل موسوي ... وغيرهم ممن تقدم أعصرا

راجع الهامش رقم (٣٤) من الفصل الأول من هذا الكتاب.

(٤٩٦) انظر: لبكي، **لبنان الشاعر**، ص ٨١ ـ ٨٢.

(٤٩٧) حول هذا الديوان، انظر: عبود، **دمقس وأرجوان: تعليقات على هامش الشعر المعاصر**، ص ١٦٣ ـ ١٦٦.

الأصيل[٤٩٨]؛ وأمين تقي الدين (١٨٨٤ ـ ١٩٣٧)، وقد كان من أوائل الشعراء الذين فتحوا الطريق أمام هذا الشعر نحو الحقيقة والصدق العاطفي[٤٩٩]؛ وتامر الملاط[٥٠٠] (١٨٥٦ ـ ١٩١٤)، وشقيقه شبلي[٥٠١] (١٨٧٦ ـ ١٩٦١)، ونسيب أرسلان (١٨٦٧ ـ ١٩٢٧) وشقيقه الأكثر شهرة شكيب؛ وسليمان البستاني وغيرهم. كان كثير من هؤلاء الشعراء يضارع غيره من معاصريه في أقطار عربية أخرى. وإذ كان الشعراء السوريون الذين ذكرناهم أعلاه أهم الشعراء في سوريا (بما فيها لبنان وقتئذ) في العقود الأولى من القرن العشرين، وكان الشعراء المصريون، وبخاصة «جماعة الديوان» قد أثاروا كثيراً من الجدل، مما جعل أسماءهم معروفة لدى الجمهور في مصر، فإن هؤلاء الشعراء اللبنانيين قد غطى عليهم في وقت مبكر إنجاز شعري أعظم صدر عن مواهب لبنانية مبدعة، وهو إنجاز شعراء المهجر ونبوغ الشاعر اللبناني الأخطل الصغير.

شكيب أرسلان (١٨٦٩ ـ ١٩٤٦)

قبل أن نبدأ الحديث عن إنجاز الأخطل الصغير، أبرز شعراء لبنان في هذه الفترة، يجب أن ننظر في أعمال شاعر من المحافظين، الأمير شكيب أرسلان، الشاعر الأديب والشخصية البارزة المرموقة.

كان أرسلان مسلماً، قرأ القرآن وحفظ قسماً منه[٥٠٢]، ثم دخل مدرسة الحكمة في بيروت. وقد اشتهرت هذه المدرسة بما كانت تقدمه لتلامذتها من أساس لغوي أدبي متين[٥٠٣]. كان مؤسس هذه المدرسة المطران الماروني يوسف الدبس، وهو من مشاهير المثقفين الذين كتبوا في التاريخ والمنطق والفلسفة. وكان أستاذ أرسلان عبد الله البستاني المشهور (١٨٥٤ ـ ١٩٣٠) وأحد أبرز شيوخ العربية في لبنان، وهو

---

(٤٩٨) انظر: مارون عبود، **نقدات عابر** (بيروت: دار الثقافة، ١٩٥٩)، ص ٣٥ ـ ٣٦.

(٤٩٩) انظر مقالتي عبود عنه في: عبود: **مجددون ومجترون**، ص ١١٦ ـ ١٢٠، ودمقس وأرجوان: **تعليقات على هامش الشعر المعاصر**، ص ٣٦ ـ ٣٨.

(٥٠٠) انظر: لبكي، **لبنان الشاعر**، ص ٧٠ ـ ٧٣.

(٥٠١) انظر: عبود: **جدد وقدماء**، ص ٢٧٣ ـ ٢٨١، ودمقس وأرجوان: **تعليقات على هامش الشعر المعاصر**، ص ٢٦ ـ ٧٧.

(٥٠٢) سامي الدهان، **الأمير شكيب أرسلان: حياته وآثاره** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٠)، ص ٦٥.

(٥٠٣) انظر: كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» ص ٢٥٨ هامش، حيث يتكلم على منهاجها الحديث؛ أحمد الشرباصي، **أمير البيان، شكيب أرسلان**، ٢ ج (القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٦٣)، ج ١، ص ٧٧، وفؤاد كنعان، «صلاح لبكي شاعراً،» في: لبكي، **لبنان الشاعر**، ص ١ ـ ٢.

شاعر عُني بالكتابة عن اللغة العربية(٥٠٤) ومن أكبر محبي الأدب والشعر القديم. ومن المهم أن نذكر مدرسة الحكمة مقرونة باسم عبد الله البستاني لأن عدداً من شعراء لبنان وأدبائه من جيل أرسلان وما بعده كانوا من تلامذة البستاني في مدرسة الحكمة(٥٠٥). ومن بين هؤلاء كان الشاعر اللامع بشارة الخوري أو الأخطل الصغير.

درس أرسلان شيئاً من الإنكليزية في بداية حياته، ثم درس الفرنسية في مدرسة الحكمة؛ وبعد أن غادر الحكمة دخل المدرسة السلطانية في بيروت حيث تفرغ لدراسة اللغة التركية. وفي بداية مسيرته ارتبط بصداقة مع الشيخ محمد عبده، المصلح الديني المصري الكبير الذي كان منفياً في بيروت. كان لهذه الصداقة أثر كبير في أرسلان، ظهر بشكل ملحوظ في مسيرته الفكرية(٥٠٦). إن أهمية شكيب أرسلان مؤرخاً، وكاتباً عن الوحدة العربية وغيرها من القضايا الوطنية، ومدافعاً عن الإسلام، ومترجماً، ومفكراً وكاتب مقالة(٥٠٧) هي أكبر من أهميته شاعراً. وفي إحدى مراحل مسيرته الفكرية اكتسب لقب «أمير البيان» لأسلوبه البليغ المؤثر المتين الحبك في النثر. وعلى الرغم من قراءاته في الفرنسية كان شعره عميق الجذور في الشعر العربي القديم. وقد يكون سبب ذلك أنه على الرغم من بلوغه أسلوباً شعرياً قوياً، فإنه لم يكن شاعراً تلقائياً قط. ويروى عنه قوله: «وقلما نظمت الشعر انبعاثاً من نفسي وإطاعة لمجرى خواطري، فليس لي على هذا الوجه إلا قصائد معدودات... ولهذا تجد أكثر شعري مراثي للأصحاب أو للأعلام»(٥٠٨). كانت آراؤه عن الشعر شديدة المحافظة وغير مقنعة، خلافاً للمنطق الواضح الآسر في مناقشاته الأخرى، فهو يقول في الدفاع عن الطريقة القديمة في الشعر: «لو كانت القدمة مما يهجن الشعر لوجب أن يكون هوميروس منبوذاً، فإنه أقدم شاعر. ونحن نقول لهؤلاء الذين لا يفتأون يتكلمون في القديم والجديد من الشعر ويزعمون أن لكل عصر مدرسة: إن هذه المدرسة تكون في

---

(٥٠٤) انظر: عبد الله البستاني: **البستان**، ٢ ج (بيروت: المطبعة الأميركانية، ١٩٢٧ ـ ١٩٣٠)، و**مناظرة لغوية أدبية بين الأساتذة عبد الله البستاني وعبد القادر المازني وأنستاس الكرملي** (القاهرة: مكتبة القدسي، ١٩٣٦).

(٥٠٥) انظر: كرم، المصدر نفسه، ص ٢٥٥ ـ ٢٥٦.

(٥٠٦) حول تعليمه وعلاقاته الثقافية، انظر: الدهان، **الأمير شكيب أرسلان: حياته وآثاره**، ص ٦٥ ـ ٦٩.

(٥٠٧) لدراسة عن أعماله، انظر: المصدر نفسه، ص ٢٠٩ وما بعدها. ولمقتطفات من نثره وشعره، وعن تاريخ أعماله وبعض التعليقات والمراجعات عنه، انظر: الشرباصي، **أمير البيان، شكيب أرسلان**، ج ٢، ص ٤٨١ ـ ٥٩٥.

(٥٠٨) نقله: الشرباصي، المصدر نفسه، ج ١، ص ٣٢٠، وقد يكون ذلك صحيحاً فأرسلان لم يكتب شعراً عن زوجته الشركسية التي كان يحبها (ج ١، ص ١٢٦). ولما ماتت خادم أثير لديه موتاً فاجعاً حزن عليها، لكنه كتب عن حياتها وموتها نثراً (ج ١، ص ١٢٧ ـ ١٢٨).

كل شيء إلا في الشعر، فإن مدرسته هي القلب وإن طريقته هي النفس وإن النفس البشرية لم تتغير ولن تتغير. . . هذا من جهة الشعر على العموم، أما من جهة الشعر العربي الذي تريدون أن تفرنجوه، فالشعر العربي لا يكون شعراً إلا إذا وافق ذوق العرب ولاءم مشارب أنفسهم وجانس مذاهب لغتهم. . .»[٥٠٩].

ثم أعلن بعد ذلك أنه لا يفهم اللغة التي يستعملها الشعراء الذين تطعموا بالأدب الغربي في شعرهم. وقد شهدت الحقب اللاحقة كثيراً من التعليقات المشابهة من غيره من التراثيين في الوطن العربي.

وعلى الرغم من رأي عبود الجيد في شعر أرسلان[٥١٠]، فإن هذا الشعر يكاد لا يلمس له أثر مباشر في الجيل اللاحق من الشعراء في الوطن العربي. فلا أسلوبه الذي يذكّر القارئ بأسلوب الكاظمي البدوي النسج، ولا مواضيعه التي ترتبط بشكل رئيسي بالأحداث الكبرى في الوطن العربي، أو بمراثي المشاهير من الرجال، كانت تلائم الذوق المتغير عند الأجيال اللاحقة، وهو ذوق كان مقدراً له، على الرغم من اعتراض أرسلان، أن يعرف في العقود اللاحقة تغيرات عظيمة لم يكن أحد من جيل أرسلان يتوقعها.

٢ ـ تغير الحساسية الشعرية

أ ـ الأخطل الصغير (١٨٨٥ ـ ١٩٦٨)

نال بشارة عبد الله الخوري، المعروف بالأخطل الصغير[٥١١]، شهرة واسعة، في وقت قصير جداً، على المستوى العربي الشامل. كان هو أيضاً من تلامذة عبد الله البستاني في مدرسة الحكمة[٥١٢]، وقد استطاع بفضل حساسية شعرية عميقة مرهفة أن يعكس في وقت مبكر أثر ثقافته المزدوجة. وإذ كان شاعراً غنائياً رفيع المستوى الغنائي، فقد تحرر الشعر على يديه من جمود الكلاسيكية وتقعرها وانساب في يسر وتناغم، وهذه من الميزات المبكرة في شعره. يقول لبكي إنه بدأ الكتابة عام ١٩٠٩.

---

(٥٠٩) كما نقله: مارون عبود، **رواد النهضة الحديثة** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٥٢)، ص ١١٣ ـ ١١٤.

(٥١٠) انظر: المصدر نفسه.

(٥١١) انظر ديوانه الأول: بشارة عبد الله الخوري [الأخطل الصغير]، **الهوى والشباب** ([بيروت]: دار المعارف، ١٩٥٣)، ص ٩ ـ ١١ عن سبب تسميته نفسه الأخطل الصغير خلال الحرب العالمية الأولى عندما كان لبنان تحت الحكم العثماني: ليتجنب اضطهاد العثمانيين نتيجة لقصائده الوطنية.

(٥١٢) انظر قصيدته في مدح مدرسة الحكمة بعنوان «وكر النسور» في: بشارة عبد الله الخوري [الأخطل الصغير]، **شعر الأخطل الصغير** ([بيروت]: دار المعارف، [١٩٦١])، ص ٣٨ ـ ٣٩.

ويورد لبكي ما يمكن أن يكون أول قصيدة معروفة للأخطل الصغير قرأها لأصحابه في حلقة عازر الأدبية(٥١٣). هذه قصيدة تجري على نظام المقطع، وتبدأ كالتالي:

عشت فالعب بشعرها يا نسيم — واضحكي في خدودها يا نجوم
من ملاك في بردتيها مقيم — جسد طاهر وروح كريم
ومحيّا فيه ترى الحُسْن حيّا

يعكس هذا المثال عدداً من أهم صفات الأخطل الشعرية: الموسيقى المنسابة، المقاطع والكلمات المتناغمة، ربط بعض عناصر الطبيعة معاً كالنسيم والنجوم، وكالليل والشمس والأمواج (في مقاطع أخرى)، واستخدامها في وصف محاسن المرأة. وثمة ميزة أخرى في هذه القصيدة المبكرة لم يذكرها من كتبوا عن الأخطل دراسة أو سيرة، وهي ما يبدو في القصيدة من صلة مع الشعر الشعبي اللبناني. فنحن نجد أولاً أن الشاعر اختار نظاماً موشحياً في ترتيب قوافيه يذكرنا بالغناء الشعبي اللبناني، كما نلمس ثانياً بساطة كبيرة في اللغة(٥١٤)، وهي بساطة لم تُفقدها تأثيرها الشعري:

شعرها قطعة من الليل والخدْ — قبّلته شمس الضحى فتورّدْ
وعلى صدرها، متى تتنهدْ — موجة هزت الصغيرين في المهد
فاشرأبا كمن تخوّف شيّا

على الرغم من أن هذا موشح حديث، من وجهة نظر فنية دقيقة، إلا أنه أقل شكلية من الموشح بكثير، ويحمل في تضاعيفه الكثير من روح الشعر الشعبي اللبناني بشكل عام(٥١٥).

ثمة قصائد أخرى من الفترة المبكرة لا تزال من أشهر قصائده، منها «هند وأمها» (١٩١٤)، «من مآسي الحرب» (١٩١٧)، «عروة وعفراء» (١٩١٧)، وقصيدة «المسلول» (١٩١٩) وهي قصيدة مترجمة جزئياً عن الفرنسية(٥١٦). وفي دراستنا لشعره

---

(٥١٣) لبكي، **لبنان الشاعر**، ص ٨٢، وانظر القصيدة في: المصدر نفسه، ص ١٣٧ ـ ١٣٨.

(٥١٤) يرى كرم أن الصحافة التي عمل فيها المؤلف سنوات عديدة منذ بداية مسيرته الأدبية تفسر البساطة في لغته الشعرية، وهو رأي صحيح من بعض الوجوه، لكن اهتمام الشاعر بكتاب **الأغاني** قد يكون أثر أيضاً في طبيعة فنه الخاصة، بسبب نوع القصائد المجموعة في ذلك الكتاب، وأغلبها من الأغاني الرقيقة ذات المحتوى الوجداني العالي. انظر: كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» ص ٢٥٦ ـ ٢٥٨.

(٥١٥) إن قصيدته المشهورة التي غناها مطرب مصر الأول محمد عبد الوهاب بعنوان «يا ورد مين يشتريك» تبدو وكأنها قد صيغت فنياً بناء على طلب المطرب وليست نتيجة علاقة مع الأغاني الشعبية اللبنانية. انظر القصيدة في: الخوري، **الهوى والشباب**، ص ١٥٧ ـ ١٥٨. لكن هذه القصيدة مع ذلك توحي بدرجة من المرونة في استعمال الأدوات الشعرية كما يعتقد كرم، في: المصدر نفسه، ص ٢٦٠.

(٥١٦) الخوري، **شعر الأخطل الصغير**، ص ١٩٩ ـ ٢٠١ و١٧٥ ـ ١٨٦ (هنا بعنوان «رب قل =

نلاحظ أنه اهتم بالترجمة من الفرنسية في باكورة مسيرته الشعرية، إلا أنه تخلى عن ذلك في سنوات نضجه اللاحقة[٥١٧].

كان شعر الأخطل الصغير منذ بداياته يكشف عن أساس لغوي راسخ، كما أنه كشف في مرحلة مبكرة كذلك عن مدى اتساع قاموسه الشعري وغناه، وهو قاموس يستعير الكثير من الطبيعة وعناصر الكون، وبخاصة من جمال المناظر الطبيعية الغنية في لبنان: البحر، الأمواج، القمر، الشمس، النجوم، الزهور، الندى، النسيم... الخ. وإذ راحت قصائده تتلاحق أصبح معروفاً أن الاخطل الصغير شاعر غنائي كبير[٥١٨] وعاشق من عشاق الجمال. وهو لم يفقد هذه الخصائص قط. لعل قاموسه الشعري غدا أشد تعقيداً مع الأيام، وصوره أكثر تداخلاً، غير أن مرور الزمن برهن على أن بحثه عن التشبيهات والصور الجميلة كان رغبة أصيلة عميقة متوقدة. ومع ذلك فالقارئ يشعر باستمرار بأن الشاعر يتصيد كلماته تصيداً.

بعد دراسة الفرنسية في مدرسة الحكمة، توسعت قراءات الأخطل الصغير في الشعر الفرنسي[٥١٩]، ثم أتاح له عمله في الصحافة فرصاً ثقافية عديدة، لأن جريدة **البرق** التي أسسها عام ١٩٠٨ وحررها كانت منبر حركة أدبية حاولت قبل الحرب الكبرى النزوع عن القديم المألوف[٥٢٠]. كانت الجريدة تنشر نتاج مشاهير الشعراء والأدباء في لبنان والمهجر في تلك الفترة، كما كانت تنشر ترجمات من الأدب الفرنسي الرومانسي. وكانت هذه الجريدة، التي أصبحت بعد الحرب أسبوعية أدبية أحد الجسور التي انتقلت عليها الرومانسية إلى لبنان، إما بشكل غير مباشر عن طريق هذه الترجمات، أو بشكل مباشر عن طريق ما ينشر فيها من أدب المهجر[٥٢١]. وكان أحد الشعراء الذين أفادوا من هذا المجال الأخطل الصغير نفسه.

= للجوع»، والعناوين هنا تتبع ما ورد في ديوان: الخوري، **الهوى والشباب**، ص ٢٦ ـ ٧٧ و٢٣٤ ـ ٢٤١).

(٥١٧) انظر قصائد متفرقة في: الخوري، **شعر الأخطل الصغير**، تحت العناوين التالية: «ماذا أقول لها؟» (١٩١٤) و«قلب خافق» (١٩١٦)، (وقد نشرت هنا تحت عنوان «أنا ساهر») و«إلى امرأة» (١٩١٨).

(٥١٨) انظر: James A. Bellamy, Ernest N. McCarus and Adil Yacoub. *Contemporary Arabic Readers, V., Modern Arabic Poetry* (Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1966). part 2, p. 59. and

عادل الغضبان في مقدمة: الخوري، **الهوى والشباب**، ص ٢٨.

(٥١٩) لبكي، **لبنان الشاعر**، ص ٨٤، لكنه يقول «قراءات أجنبية».

(٥٢٠) الياس أبو شبكة، «الحركة الأدبية في سوريا ولبنان،» **المقتطف**، المجلد ٩٤، الجزء ٢ (شباط/فبراير ١٩٣٩)، ص ٢٢٢.

(٥٢١) كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» ص ٢٥٧ ـ ٢٥٨.

لكن الأخطل الصغير لم ينغمس فعلاً في الرومانسية العربية الحديثة. إنه لصحيح أن قراءاته في الشعر الرومانسي الفرنسي وروح العصر عموماً قد حركت فيه نزعة رومانسية، إنما المؤثر الأكبر فيه، كما يبدو لي، جاءه من قراءاته في الأدب والشعر العربي الكلاسيكي، فقاده ذلك إلى الرومانسية العربية القديمة، إذ إن كثيراً من العناصر في شعره تذكر المرء بشعر الغزل في العصر الأموي على الخصوص. ويبدو ذلك في اهتمامه المبكر بقصة الحب المأساوي عند «عروة بن حزام» الشاعر الأموي الغزل، ثم بعد ذلك بقصة «عمر ونعم» (١٩٣١)[٥٢٢]. هذه العلاقات المبكرة أدت به إلى التعبير عن مشاعر تشبه ما كان في الرومانسية العربية المبكرة[٥٢٣]. فهو أولاً كان دائم الشكوى من فراق الحبيب:

سُقيت مرارات الحياة فلم أجد كمثل الذي يسقيه من كفك الهجر[٥٢٤]

وتحدث كذلك عن المعاناة والهزال والموت الوشيك:

قلبٌ بخيط رجائه يتعلّقُ قعد العياء به وقلّ المشفقُ
ناداك والرمق الأخير بصدره أمل يودّع، أو شراع يغرق
مُدّي يمينك كالمسيح فربما بُعث الدفين وعاد حياً يُرزق[٥٢٥]

ونزع إلى الحنين والذكريات:

أنا مذ أتيت النهر آخر ليلة كانت لنا، ذكَرتُهُ إنشادي
وسألته عن ضفّتيه، ألم يزل لي فيهما أرجوحتي ووسادي؟[٥٢٦]

وكان دائم التعبير عن الشكوى التقليدية من زوال الشباب:

خليلي، كيف أنسى عهد كنا وقد نسج الشباب لنا وحاكا
....
ذكرتك تملأ الآفاق باسمي فتنفحني الزهور شذا شذاكا

---

(٥٢٢) الخوري، **شعر الأخطل الصغير**، ص ١٣٠ ـ ١٣٦.

(٥٢٣) انظر: إحسان عباس، «دور الأخطل الصغير في الشعر العربي المعاصر،» **الآداب**، السنة ٩، العدد ٦ (حزيران/يونيو ١٩٦١)، ص ٩. يرى في ذلك واحدة من أكثر الخصائص محافظة لدى الشاعر. غير أنها كانت نوعا من التحرر من التقليد الشعري المباشر الذي كان عالقاً بالشعراء في جيله. ويؤكد عبود كذلك أن غزله كان تقليديا، انظر: عبود، **على المحك: نظرات وآراء في الشعر والشعراء**، ص ٨٤. انظر أيضا: يوسف الخال، «**شعر الأخطل الصغير**، بشارة عبد الله الخوري،» **شعر**، السنة ٦، العدد ٢٢ (ربيع ١٩٦٢)، ص ١٠٩ ـ ١١٠.

(٥٢٤) «سلي الليل» في: الخوري، المصدر نفسه، ص ٦٠.

(٥٢٥) «الرمق الأخير» في: المصدر نفسه، ص ٦٧.

(٥٢٦) «ضفاف بردى» في: المصدر نفسه، ص ٥٣.

....

فيا ذكرى الأحبّة، مات قلبي فإني لا أحسّ له حراكا[٥٢٧]

ومثل ذلك هذه الشكوى التي تحطم الفؤاد في قصيدته الشهيرة:

الهوى والشباب والأمل المنشود توحي، فتبعث الشعر حيّا
والهوى والشباب والأمل المنشود ضاعت جميعها من يديّا[٥٢٨]

لكنه أحياناً يستجمع شجاعته ويتحدى القدر والشيخوخة:

أنا لا أشيّع بالدموع صبابتي لكن ألفّ جناحها بجناحي

....

دعني وما زرع الزمان بمفرقي ما كنت أدفن في الثلوج صداحي
من كان من دنياه ينفض راحه فأنا على دنياي أقبض راحي
إني أُفدّي كل شمس أصيلةٍ حذر المغيب، بألف شمس صباح[٥٢٩]

هذه المواصفات تذكرنا أيضاً بعلاقة الشاعر بالشعر الشعبي اللبناني، لأن هذا الشعر يعالج المواضيع نفسها ويعكس الحنين نفسه[٥٣٠]. والواقع أن الوطن العربي جميعاً يجد في الأغاني الشعبية التقليدية وسيلة للتعبير عن مثل هذه المواقف التي تشكل جزءاً أصيلاً من التراث العاطفي عند العرب.

يُجمع النقاد على أن في شعر الأخطل الصغير نوعين من الحساسية، حساسية كلاسيكية وأخرى رومانسية[٥٣١]. ولكي ننجح بتقويم عنصر الجدة في هذا الشعر، علينا أن نقارنه بشعراء جيله، فقد يبدو شعره تقليدياً للقارئ الحديث الواسع الاطلاع على مفهوم الشعر في حقبة الخمسينيات والستينيات، لكنه في الواقع يمثل مرحلة

---

(٥٢٧) «مات قلبي» في: المصدر نفسه، ص ٢٣٢ ـ ٢٣٣، انظر أيضاً: «كيف أنسى» ص ٦٩ ـ ٧١، وقصيدته القصيرة المؤثرة «يا نفسي» ص ١١٨.

(٥٢٨) «الهوى والشباب» وهي واحدة من أشهر قصائده، في: المصدر نفسه، ص ١٤٢.

(٥٢٩) «أدب الشراب» في: المصدر نفسه، ص ٢٥.

(٥٣٠) انظر مثلاً الشعر الشعبي للشاعر اللبناني الياس بدوي، كما نقله: أنيس فريحة، **حضارة في طريق الزوال: القرية اللبنانية**، الجامعة الأميركية في بيروت. كلية العلوم والآداب، سلسلة العلوم الشرقية؛ الحلقة ٢٨ (بيروت: الجامعة الأميركية في بيروت، منشورات كلية العلوم والآداب، ١٩٥٧)، ص ٢٧٩ ـ ٢٨٧. ازدهر شعر الياس بدوي في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، انظر: رشيد نخلة، **ديوان رشيد نخلة في الغزل** (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٤).

(٥٣١) كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» ص ٢٥٦؛ أنور المعداوي، **كلمات في الأدب** (صيدا؛ بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٦٦)، ص ٦٥ ـ ٦٦؛ لبكي، **لبنان الشاعر**، ص ٨٩، ومراجع أخرى.

انتقال بين الكلاسيكية المحدثة وبين التجارب الأكثر حداثة في حقبة الثلاثينيات وما بعدها[٥٣٢]. فعلى الرغم من المظهر التقليدي في رومانسيته، ومداها المحدود، يمكن القول إن شعره قد ساعد في تمهيد الطريق لرومانسية أكثر أصالة وتطوراً عند أبي شبكة وغيره من الرومانسيين اللبنانيين[٥٣٣]. وكانت أكبر خدمة قدمها للرومانسية العربية في لبنان، كما أحسن لبكي القول، إنه في تعبيره عن مختلف التجارب والعواطف «لم يحد عن روح اللغة العربية»[٥٣٤]. وكان نجاحه بهذا المضمار أكبر من نجاح غيره من الشعراء المعاصرين له، كجماعة الديوان وشعراء المهجر الذين ساعدوا في دفع الشعر العربي بضع خطوات نحو حساسية أكثر حداثة.

وقد حافظ الأخطل الصغير على قوة متوازنة في التعبير وسيطرة فائقة على اللغة خلال حياته الشعرية[٥٣٥]. ولكن إنجازاته لم تقتصر على هذا، فقد كان قادراً على شحن كلماته، إن لم يكن بالتوتر دائماً، فبالثقل العاطفي، فيصقلها ويسكبها بغنائية سرعان ما رفعت شعره إلى مستوى عال. وكان شعره أساساً استطاع أن يبني عليه شعراء لاحقون، من لبنان وغير لبنان، ممن عرف عنهم متانة اللغة وحسن اختيار المفردات. وقد حافظ، من الشعر العربي القديم، على الوضوح وعلى الشكل وبنية القصيدة، وعلى كثير من التعابير القديمة والجرس الخطابي والمواضيع والمواقف والإيقاعات الموروثة.

كان انشغال الأخطل الصغير بموضوع المرأة وحب الحياة يمثل تحولاً ملحوظاً، إذا تذكرنا أن شعره ازدهر في الفترة التي كان الشاعر فيها لا يزال محط أنظار الجماهير، يتحدث بلسان قومه، ويتغنى بجميع الأحداث العامة المهمة. كان الأخطل الصغير يعبّر عن مشاعر الحب بأسلوب مباشر وبقوة تركيز تفوق ما نجده في شعر معاصريه الأكبر سناً كشوقي وحافظ ومطران والزهاوي والرصافي. لكنه رغم هَوسَه بموضوع الحب ذلك الهوس الذي أحسن التعبير عنه في قوله:

ولد الهوى والخمر ليلة مولدي وسيُحملان معي على ألواحي[٥٣٦]

---

(٥٣٢) للمزيد عن ذلك، انظر: عباس، «دور الأخطل الصغير في الشعر العربي المعاصر،» ص ٦٢. لكن كرم يصر على أنه يمثل «نهاية مرحلة، لا بداية نوع جديد من الشعر». انظر: كرم، المصدر نفسه، ص ٢٥٩.

(٥٣٣) انظر أيضاً: موريس صقر، «وثبة الشعر اللبناني،» **الآداب**، السنة ٣، العدد ١ (كانون الثاني/ يناير ١٩٥٥)، ص ٦٦.

(٥٣٤) لبكي، **لبنان الشاعر**، ص ٨٩.

(٥٣٥) حول أخطاء بسيطة في لغته، انظر: عبود: **مجددون ومجترون**، ص ٥٧ و٥٩ ـ ٦٠، وعلى المحك: **نظرات وآراء في الشعر والشعراء**، ص ٧٣، ١٤٤ وغيرها.

(٥٣٦) «أدب الشراب» في: الخوري، **شعر الأخطل الصغير**، ص ٢٤.

نجده لا يتخلى عن دور الشاعر التقليدي بوصفه ناطقاً رسمياً. فالوطنية والحب موضوعان سائدان في شعره، وبذلك كان متساوقاً مع شعر الجيل الأصغر سناً من الشعراء في الوطن العربي، جيل عمر أبو ريشة في سوريا، وإبراهيم طوقان في فلسطين، وعلي محمود طه في مصر، وأبي القاسم الشابي في تونس وغيرهم كثيرون. لكن هؤلاء الشعراء كانوا أكثر انهماكاً على الصعيد الشخصي في شعرهم الوطني مما كان الأخطل الصغير، فقد كان هو أكثر منهم انتماء إلى جيل الكلاسيكية المحدثة، وهو جيل كان يستغل القصائد ذات المواضيع القومية كوسيلة لمخاطبة الجمهور، كما كانت عنده القدرة على الكتابة في شتى المواضيع التي تخدم المناسبة.

كان الموضوع الأول في شعر الأخطل الصغير، وهو موضوع المرأة والحب، يرتبط بحب الحياة والجمال:

رفعوا منك للجمال إلها   وانحنوا سُجَّداً على قدميكِ[٥٣٧]

ومثل ذلك قوله:

بأخي هوى متماسك في أضلعي   سَمْحٌ، على شيع الجمال مفرّق
شُقت مرائره أسى وتأوهاً   إن فاته الحسن الذي لم يخلق[٥٣٨]

وكان مرتبطاً كذلك بحب الشباب، كما مرّ بنا، وبالطبيعة، وهو موضع يجري في تضاعيف شعره، وبحب الخمر والشراب:

حكمة الدهر أن نعيش سُكارى   فاجمعا لي الكؤوس والأوتارا
واجلواها دنيا ممتَّعة الحسْنِ كما تجلوان إحدى العذارى[٥٣٩]

تتجلى في هذا الشعر المفتون بالحياة والشباب والمرأة والخمر، نبالة روحية تنقذ الشاعر من الانغماس الذاتي والشهوانية. وهو إن لم يكن شاعراً أفلاطونياً فمن المؤكد أنه لم يكن شاعراً شهوانياً. ثمة «برقع من البراءة» يغطي الشهوة[٥٤٠] ويحيلها إلى عاطفة على جانب كبير من الجمال والفتنة. في ما يلي نجد تعبيراً رائعاً عن ميل الشاعر نحو اللذة:

فانهب العيش لا أبا لك، نهباً   واطَّرحْ عنك وجهك المستعارا
لست مهما عمّرت غير جناح   حطَّ في الدوح لحظة ثم طارا[٥٤١]

(٥٣٧) «الصبا والجمال» في: المصدر نفسه، ص ٣٧.
(٥٣٨) «زاهرة الربى» في: المصدر نفسه، ص ١٦٦.
(٥٣٩) «حكمة الدهر» في: المصدر نفسه، ص ٨١.
(٥٤٠) انظر: كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» ص ٢٥٧.
(٥٤١) «حكمة الدهر» في: الخوري، المصدر نفسه، ص ٨١.

يجمع هذا المثال بين الجزالة والرقة في وقت واحد. هذا شعر يرفع من قيمة ما يحب، ومن بعده سيصبح هذا تقليداً في شعر الحب المألوف، سار عليه شعراء عرب آخرون. لكن ذلك لم يكن من اختراع الأخطل الصغير بحال من الأحوال، فهو عرف في الشعر الشعبي الذي يميز زجل الشعراء الشعبيين أمثال رشيد نخلة (توفي ١٩٣٩) الذي يدعى «أمير» الشعراء الشعبيين في لبنان[٥٤٢]، ويظهر الشبه بينهما في هذا المثال:

إنْ بكيتِ الكَوْنْ من أجلِكْ بِكي   وان ضحكتِ اهتز عرش المملكي
وكل شي ربي خَلَقْ لِطْفْ وجمالْ   أعطى البَشَر قيراط والبقوي لِكِ[٥٤٣]

أو في هذا المثال:

لَما الشمس عتقت في سماها   وشاف ربي الدِّني بْتظْلمْ بلاها
خلقْ محبوبْتي تَتْنوب عنها   ووهَبْها مثل ما بدْها وعَطاها[٥٤٤]

وليس هنا من مجال لأمثلة كثيرة أخرى من هذا الشعر الشعبي[٥٤٥].

إنما من المهم جداً محاولة تأكيد العلاقة بين هذا الاتجاه في شعر الأخطل الصغير وبين الشعر الشعبي. وسوف يكون ذلك مفيداً أيضاً في فهم الاتجاه نفسه في شعر سعيد عقل بعد ذلك. إن هذه العلاقة بين هذين النوعين من الشعر في لبنان لم تفت ملاحظتها على شيخ النقاد في لبنان، مارون عبود. ففي تناوله شاعراً لبنانياً آخر، يتحدث عبود عن المحيط اللبناني الذي ينشأ فيه الشعراء. فهو يقول: «يعجب الناس لكثرة الشعراء المجيدين في هذا الجيل [وكان يكتب في حقبة الثلاثينيات]... ولو

(٥٤٢) المقدسي، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث: دراسات تحليلية للعوامل الفعالة في النهضة العربية الحديثة ولظواهرها الأدبية**، ص ٤٤٠.

(٥٤٣) نخلة، **ديوان رشيد نخلة في الغزل**، ص ١٩.

(٥٤٤) المصدر نفسه، ص ٢٧.

(٥٤٥) تتميز الأمثلة الحديثة من الشعر اللبناني الشعبي بكثير من التطور والتنوع كما نرى في شعر ميشيل طراد. لكن العاطفة الرقيقة نفسها موجودة دائماً:

يا مريم العدرا
عطيني تعيش بها الحياة
تلات أربع دقايق سكوت
بها الفيّة الخضرا
من عمر خمس بنفسجات
عَ صدرها وإدبل وموتْ

انظر: ميشيل طراد، **دولاب** (بيروت: دار الكتاب، ١٩٥٧)، ص ٨٤.

أمعنوا الفكر قليلاً في الغناء اللبناني العامي الذي تنام عليه أطفالنا، وتستيقظ عليه فتياتنا، لأدركوا سرّ شاعريتنا»[٥٤٦] . . . يتحدث الناقد المصري أنور المعداوي عن أشكال التعبير واتجاهات الموضوع في شعر الأخطل الصغير فيجده شاعراً أصيلاً، ونمطاً يختلف عن غيره من الشعراء[٥٤٧]. ولكن يبدو أن المعداوي قد توصل إلى استنتاجاته عن الشاعر من دون أية معرفة بالمهاد الشعري المحلي في لبنان. فالذي يجده المعداوي في شعر الأخطل مختلفاً عن الشعر الرسمي المعاصر بوجه عام هو بالضبط نتيجة تلك المواصفات الخاصة التي ميزت الشعر الشعبي في لبنان عندما بدأ الأخطل الكتابة، أو ربما قبل ذلك[٥٤٨]، وعلى هذا لا يكون الأخطل مجدداً تماماً بالمعنى الذي يراه المعداوي.

أما الموضوع الثاني في شعر الأخطل الصغير، موضوع الوطنية، فهو يمثل التزامه الممعن بالحياة العامة. فمساهمته في الأحداث العامة والاحتفالات الوطنية التي كان يمثل لبنان فيها كانت تنتظم أحداث الوطن العربي جميعاً. وهذا الانشغال بالقضايا الوطنية يتماشى مع مفهوم الفن الشعري في العقود الأولى من القرن العشرين عندما كانت شاعرية الأخطل في دور التكوين، فهي لذلك لم تكن اتجاهاً جديداً في شعره[٥٤٩]، بل كانت تنتمي إلى دور الشاعر كخطيب. والواقع

---

(٥٤٦) عبود، **مجددون ومجترون**، ص ٩٣.

(٥٤٧) المعداوي، **كلمات في الأدب**، ص ٦٦.

(٥٤٨) ليس من السهل تحديد بداية هذه التقاليد في الشعر الشعبي. يظهر شعر رشيد نخلة أن هذه التقاليد كانت معروفة لزمن طويل، لأنها قد بلغت في شعره درجة من التطور وفيها الكثير من التشبيهات والعبارات المكررة. ويرى عبود أن بدايات الزجل اللبناني تعود إلى خمسة قرون مضت. انظر: مارون عبود، **الشعر العامي: أمثال القرية اللبنانية وأغانيها وسهراتها واللغة العامية فيها** (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٨)، ص ٧٨ وكذلك ص ٧٨ ـ ٨٦ لوصف عن أول زجال لبناني، المطران جبرائيل بن القلاعي اللحفدي وأمثلة من زجله، انظر أيضاً ص ٩٢ عن شعر سابق في التقليد نفسه، وانظر أمثلة كثيرة أخرى من ذلك العرف في الزجل كتبت بالتقليد نفسه في أوقات لاحقة، ص ١٢٩ وغيرها.

(٥٤٩) لكن إحسان عباس يصف الميل الاجتماعي والسياسي في شعر الأخطل الصغير على أنه «مفتاح الاتجاه الأصيل في شعره، ذلك لأنه ترعرع أول مرة في أحضان الإحساس بآلام الجماعة، وفي ظل التجاوب النفسي بينه وبين الوطن». انظر: عباس، «دور الأخطل الصغير في الشعر العربي المعاصر،» ص ٦٣. لكن هذه الأصالة نفسها هي موضع تساؤل عندما يتذكر المرء أن الشاعر كان يتبع مفهوماً عاماً في الشعر في عصره، ويكتب قصائد مناسبات ليطبق هذا المفهوم. إن التلقائية في هذا الفن الشعري هي موضع التساؤل هنا. والواقع أن هذا الشاعر قد اكتسب سمعة سيئة عندما نظم قصيدة في مدح الملك عبد العزيز آل سعود عام ١٩٥٣ (نشرت في: **الأديب**، السنة ١٢، الجزء ٢ (شباط/فبراير ١٩٥٣)، ص ٧٣)؛ ولقبه «حفار القبور» قد أطلقه عليه النقاد المعارضون بسبب ميله للتعلق بالأساليب والأشكال والأفكار القديمة. انظر: Bellamy, McCarus and Yacoub, *Contemporary Arabic Readers, V., Modern Arabic Poetry*, p. 59. =

أنه كان يسلم بوجود العلاقة بين الشعر والمنبر:

ثلاثةٌ ما عِشْتُ عاشت للعلى الحبّ ثم الشعر ثم المنبر[٥٥٠]

لكن المنبر، وما يستدعيه من إيقاع رنّان وأسلوب تعليمي قاطع، لم يَثنه، وهو المفتون بالمشهد الطبيعي، عن إدخال أوصاف الطبيعة، أو مواضيع تتعلق باهتمامه الخاص الدائب بالجمال وحب الحياة، حتى في أشد قصائده جدية وترصناً. فهو مثلاً يبدأ مرثية جبران بمقدمة عن الخمر وحب الحياة[٥٥١].وفي مناسبة عامة أخرى، عند إزاحة الستار عن تمثال إقيم لتكريم فارس مشرق في ضهور الشوير[٥٥٢]، خصص القسم الأكبر من القصيدة للإشادة بجمال الطبيعة هناك[٥٥٣]. وحائيته المشهورة التي يتغنى فيها بالحب والحياة والخمر من جهة، كما يتغنى بدمشق من جهة أخرى، ثم ينتهي إلى عتاب بلده لبنان الذي أهمل الشاعر، كان القصد منها أول الأمر أن تكون في مدح شكري القوتلي ونشر ما تبقى منها في ديوانه **الهوى والشباب** تحت عنوان «ولد الهوى والخمر». وفي ديوانه الثاني **شعر** قسم القصيدة بشكلها الجديد إلى ثلاث قصائد أصغر[٥٥٤]. إن مشروعية هذا النوع من التصرف[٥٥٥] لا تقع في مجال هذا الكتاب، لكن الإجراء نفسه ذو مغزى مختلف. فهو ربما يكون قد حذف الإشارات السياسية ومديح القوتلي لأنه شعر أن هذا النمط من الكتابة كان غريباً على المفاهيم الشعرية في حقبة الخمسينيات، عندما نشر ديوانه الأول. وقد يقال أيضاً إن القوتلي عام ١٩٥٣ كان قد أصبح خارج دائرة الضوء. ولكن يجب أن نذكر هنا أن الشاعر قد أهمل أيضاً نشر قصيدة في مدح الملك عبد العزيز بن سعود أصاب منها مكافأة

= انظر أيضاً قصيدة الأخطل الصغير في مدح عبد الله الفيصل المنشورة في: الخوري، **الهوى والشباب**، ص ٣١ ـ ٣٢. انظر أيضاً: عبود، **على المحك: نظرات وآراء في الشعر والشعراء**، ص ١٩٤ ـ ١٩٧ لنقد لاذع عنه بسبب قصيدة نظمها بمناسبة زواج الملك فاروق.

(٥٥٠) «عمر ونعم» في: الخوري، **شعر الأخطل الصغير**، ص ١٣٦.

(٥٥١) «حكمة الدهر» في: المصدر نفسه، ص ٨١.

(٥٥٢) قرية في جبال لبنان، في منطقة المتن.

(٥٥٣) انظر: «زاهرة الربى» في: الخوري، **الهوى والشباب**، ص ١٢٥ ـ ١٢٧. لكنه في ديوانه الثاني **شعر الأخطل الصغير** قسم القصيدة إلى قسمين: الأول يدور حول وصف الطبيعة (ص ١٦٥ ـ ١٦٧)، والثاني مخصص للمديح (ص ١٨٩).

(٥٥٤) الخوري، **شعر الأخطل الصغير**، القصيدة الأولى «أدب الشراب» تدور حول حبه الحياة والشراب (ص ٢٤ ـ ٢٥)؛ والثانية قطعة صغيرة بعنوان «رياح سفينتي» تدور حول لبنان (ص ١٢٦)؛ والثالثة «الشام منبتهم» عن دمشق وأهلها (ص ٢١٥ ـ ٢١٦).

(٥٥٥) يرفض يوسف الخال أخلاقية هذا الموقف، انظر: الخال، «**شعر الأخطل الصغير**، بشارة عبد الله الخوري،» ص ١١٠ ـ ١١١.

سخية، والسعوديون ما زالوا حكاماً بكامل قوتهم السالفة. وثمة مفهوم شعري آخر ربما هو الذي دفعه إلى تقسيم هذه القصيدة وغيرها في ديوانه الثاني عام ١٩٦١، وهو مفهوم وحدة القصيدة الذي كان موضع البحث والنقاش في حقبة الخمسينيات اشترك فيه جميع من تناول النقد الشعري تقريباً من كتّاب الطليعة.

في عام ١٩٦١ نودي بالأخطل الصغير «أمير الشعراء» في احتفال كبير في بيروت حضره ممثلون عن كثير من الأقطار العربية. فقد تمكن هو وجيله من مواصلة عرف للشعر الرسمي الفخم العبارة يليق بمناسبة كهذه المناسبة. لكن ذلك لم يكن مقبولاً لدى شعراء الطليعة والنقاد في مطلع الستينيات. ولو أن الأخطل الصغير كان أقل ارتباطاً بتقاليد «الشعر المنبري» وطموح الظهور الاجتماعي لاستطاع التركيز على مواضيع تنبع من محبة الحياة والجمال الأصيلة لديه. فشعر المنابر هو الذي أوقعه في أسوإ مثالبه شاعراً، وانشغاله بشعر المنابر حال بينه وبين تجارب جديدة، وربطه إلى أخطاء شعراء الكلاسيكية المحدثة نفسها، كالميل إلى المبالغة، والولوج في التوافه، وكتابة الأشعار الخاوية بأبياتها التي يسيطر عليها رنين أجوف(٥٥٦).

يجدر بالباحث في شعر الأخطل الصغير أن يتذكر أن الشاعر لم يلتجئ إلى شعر المنابر بسبب افتقاره إلى طرائق شعرية أخرى للتعبير عن رؤيته الواضحة للأوضاع والأحداث في زمنه على الرغم من محدودية هذه الرؤية. فقد كان قادراً كل القدرة على كتابة الأشعار القصصية، وهي وسيلة طالما لجأ إليها في بداية مسيرته الشعرية (على طريقة مطران) ليتجنب معالجة الموضوع مباشرة خوفاً من التعرض للمضايقة(٥٥٧). غير أنه كثيراً ما نراه، بدل ذلك، يتناول المواضيع ذات القيمة الاجتماعية العامة تناولاً مباشراً(٥٥٨).

إن ما قدمه الأخطل الصغير للشعر العربي الحديث من إيجابيات هو في شعره

---

(٥٥٦) حول التعليقات النقدية عن مثالب شعره، انظر: المعداوي، **كلمات في الأدب**، ص ٦٥. وأصعب نقاده إرضاء: **عبود**: **على المحك**: **نظرات وآراء في الشعر والشعراء**، ص ٦٨ ـ ٨٠ و١٢٩ ـ ١٤٦، و**مجددون ومجترون**، ص ٥٣ ـ ٦١. من المهم أن نلاحظ أن الشاعر عندما أعاد نشر شعره عام ١٩٦١ استبعد قصائد وأبياتاً كانت موضع نقد شديد من عبود، وقارن مثلاً مرثية إبراهيم هنانو «سقط السيف» وحديث عبود عن القصيدة، في: عبود، **على المحك**: **نظرات وآراء في الشعر والشعراء**، ص ٦٩ ـ ٧٤، وقد حذف الشاعر أغلب الأبيات التي رفضها عبود.

(٥٥٧) من أمثلة ذلك قصيدة «من مآسي الحرب» في: الخوري، **الهوى والشباب**، ص ٧٧ ـ ٨٩. وقد ظهرت في ديوانه الثاني، **شعر الأخطل الصغير**، بعنوان «رب قل للجوع»، ص ١٧٥ ـ ١٨٦، انظر أيضاً قصيدته «الريال المزيف» التي نشرت في ديوانه الأول فقط.

(٥٥٨) من أمثلة ذلك قصائد «قصر يلدز» (١٩١٣) و«الفقراء» و«الدستور» و«الجابي» في: الخوري، **شعر الأخطل الصغير**.

الأكثر ميلاً إلى الطابع الشخصي. فرشاقة الأسلوب التي ميزت جميع شعره تصل أوجها في قصائده الذاتية، وهي عادة قصائد أقصر من القصائد السياسية ويغلب أن تأتي على نظام الموشح في رقة ونغمية بالغتين[٥٥٩]. يؤكد سعيد عقل أن الأخطل الصغير كان منذ البداية أكبر شاعر حب في جيله[٥٦٠]. ثم أطلق عليه بعد ذلك لقب شاعر «الهوى والشباب». وعلى الرغم من أن الشعر اللبناني استطاع أن يحقق على يديه انتقالاً حاسماً من موضوعية شعراء الكلاسيكية المحدثة إلى موقف أكثر ذاتية، فإنه بقي متردداً عند أعتاب المغامرة في المجال العاطفي ولم يلجها من بابها العريض. فشعره يشكو من قلة العمق، وعدم الانشغال الجاد بمشكلات الوجود، ويندر أن يعكس إحساساً بالمأسوي في الحياة، وهو موقف ينتظر من شاعر كبير عاش طويلاً ومرّ بالتجارب الكثيرة والاضطرابات والمآسي في حياة لبنان والوطن العربي خلال جزء كبير من القرن العشرين[٥٦١]. كانت روحه زلقة، تمر بالتجارب مراً سريعاً، فلم يسيطر عليه الانشغال الشخصي العميق بالقضايا الكبرى في الحياة فينعكس في شعره. وحتى عندما يتحدث عن الحب، موضوعه الأثير، لا نلمس في شعره تجربة عميقة، ولا نشعر بأن ثمة جدية كبيرة حتى في أبيات تتقد بالعاطفة كما نرى في البيت التالي:

فحرقنا نفوسنا في جحيم من القبل[٥٦٢]

وإذ تقدم الشاعر نحو سن الرجولة، ثم إلى أواسط العمر، وأخيراً نحو الشيخوخة، بقي الموضوع في مكانه، يدور دوماً حول صورة صبية جميلة، لم تبلغ سن الرشد قط، ولم تفقد براءتها الطفولية، ولم تغدق قط في العطاء، على خفة في الفؤاد، لا يكاد يعنيها أمر. وكان يصور نفسه، كشعرائنا القدامى، دوماً واقفاً موقف الوداع، كما يصور في شعره الأشواق القديمة المألوفة نفسها. وهذا موقف ليس غريباً عن الثقافة التي نشأ وعاش فيها الشاعر، وهي ثقافة لا تعتبر أن عمر الرجل، مهما شاخ، قد يكون حائلاً بينه وبين المرور بتجربة سعيدة مع صبية تتمتع بالشباب والجمال، فيقيم معها علاقة حب يغلب فيها التركيز على الصفات الجسدية في المرأة[٥٦٣].

---

(٥٥٩) حول هذه الصفات، انظر مقدمة سعيد عقل لـ: المصدر نفسه، ص ١٤؛ لبكي، **لبنان الشاعر**، ص ٨٧؛ كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» ص ٢٥٧، ومراجع أخرى.

(٥٦٠) انظر مقدمة سعيد عقل لـ: الخوري، **شعر الأخطل الصغير**، ص ١٢.

(٥٦١) انظر: الخال، «**شعر الأخطل الصغير**، بشارة عبد الله الخوري،» ص ١٠٩، وهو وصف فائق للنفسية العربية بين الحربين العالميتين.

(٥٦٢) «جفنه علّم الغزل» في: الخوري، المصدر نفسه، ص ٢٩١.

(٥٦٣) الخال، المصدر نفسه، ص ١١٠.

لهذا السبب كان شعر الأخطل واسع الانتشار في كثير من الدوائر في الوطن العربي، حيث يتساوق مع الموقف العاطفي لدى عامة القراء. وهو شعر يصدر عن القلب وينبع، لا من الأعراف الشعرية وحدها، بل من الثقافة العربية كذلك، فالعديد من قصائده القصار التي لحنها وغناها أشهر المغنين في الوطن العربي قد حفظها الملايين من العرب حتى يومنا هذا.

ثم إن الأخطل الصغير كان يمثل روح الثقافة العربية لا في اهتماماته الواعية فحسب، بل أيضاً في مواقفه التلقائية. فبالإضافة إلى مواقفه الطيبة، كعطفه على الصبايا البريئات، نجد في قصائده بعض المشاعر التقليدية المنفرة لنا اليوم كتفاخره ومديحه لنفسه، كما في قوله:

ورفعت بي عرش الهوى ورفعت فوق العرش بندك
وأعدت للشعراء سيدهم وللعشاق عبدكْ[564]

وفي قوله يرثي أحد المطارنة:

أوحيد أمته تُقىً وهدايةً هلاّ سمعتَ وحيدها إنشادا[565]

أما صوره فقد تغلب الاستعارات على التشبيهات التقليدية في شعره. إلا أن الطبيعة تظل تمنح كنوزها باستمرار إلى الصفات الجسدية التي تتمتع بها حسناوات الشاعر. فالعيون مستعارة من الظباء والجيد من الغزال والشعر من الليل والخدود من الورد والشفاه من شقائق النعمان، والنهود من الرمان... الخ. وهذا النوع الخاص من الاستعارة من الطبيعة يشبه ما في التراث الشعبي اللبناني كذلك. فإذ يقول الأخطل الصغير:

أنت ذوَّبتَ في محاجرها السحر ورصعتَ باللآلئ فاها
أنت عسّلتَ ثغرها فقلوب الناس نحل أكمامها شفتاها[566]

نجد رشيد نخلة يقول:

وسنان لولو وشَعْرْ ساجدْ عالقْدامْ يشفع بقلب المبتلي وبقولْ حرامْ
....
ولسان احمر مخملي عليهِ انعقدْ شهد اللمى حتى يصير حلو الحكي[567]

---

(٥٦٤) «عش أنت» في: الخوري، المصدر نفسه، ص ١٢٧.
(٥٦٥) «شيخ على درج الشباب» و«نياشين» في: المصدر نفسه، ص ١١٧ و١٧٢ على التوالي.
(٥٦٦) «بلغاها» في: المصدر نفسه، ص ١٥٢.
(٥٦٧) نخلة، **ديوان رشيد نخلة في الغزل**، ص ١٩.

في هذا الشعر الشعبي، كما في شعر الأخطل الصغير المبكر، تصدر كثير من التشبيهات عن لغة الشعب الحية المحكية، ومن صورهم وتشبيهاتهم كما في المثل التالي:

عيونْ زُرقْ، شْفاف رَقّ من الورق وسْنان لولو وشعر دبْس بْعلبكي

....

وما بينعرفش الثغر لولا الإبتسامْ فستقْ مشققْ ريحتو كالْمستكي[٥٦٨]

في هذه الأمثلة وغيرها من الشعر الشعبي تكون الشفاه في رقة الورق وشقرة الشعر أشبه بدبس بعلبك، والثغور كالفستق الحلبي ذات أنفاس معطرة كالمسك والند، ويكون الجيد فوق ذلك كجيد الحمام، والصدر حقل قطن، والأصابع كالأقلام هذه جميعها من التشبيهات اللبنانية الحية التي تصدر من أفواه الشعب مباشرة. وهذا مما يكشف عن حيوية أكبر في الشعر الشعبي لدى مقارنته بذلك النوع من الشعر الرسمي الحديث الذي يستقي استعاراته في الغالب من الشعر القديم.

وقد يستطيع المرء القول إن ثمة حيوية صاخبة في الطبيعة في شعر الأخطل الصغير، حيث نجد الطبيعة، بعبارة أنطون غطاس كرم، «قد اكتسبت أشكالاً وألواناً وقيمة استاتيقية وحالات نفسية»[٥٦٩]. يعتقد كرم أن ذلك نتيجة تأثير الشعر الفرنسي وتأثير جبران فيه، متجاهلاً أن هذه العلاقة مع المظهر الجمالي للطبيعة من الصفات البارزة في الحياة اللبنانية وتوجد على نطاق واسع في الشعر الشعبي[٥٧٠]. وتبقى العلاقة مع الطبيعة علاقة حب لمظاهر الجمال الخارجية في الطبيعة ـ موضع التغني والوصف ـ مثلما تبقى علاقة الحب مع المرأة في هذا الشعر مرتبطة بتلك المظاهر الجمالية الخارجية. وهذه مسألة طريفة لأن هذا الموقف تجاه الخصائص الجمالية لدى كل من المرأة والطبيعة يسهل التبادل بين هذه الخصائص، من الطبيعة إلى المرأة وبالعكس، كما يسهل التنقل بينها بشكل مباشر. ويصعب على المرء أن يلمس أثر جبران، في توجهه الميتافيزيقي نحو الطبيعة، وفي تهويماته الصوفية، في شعر هذا الشاعر الذي يبقى عصياً على أي نوع من الاستقصاء الميتافيزيقي. وعلى الرغم من أن الأخطل الصغير يبقى من حيث الأساس شاعر اللوحة والصورة، يحدد ملامح

(٥٦٨) المصدر نفسه.

(٥٦٩) كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» ص ٢٥٩.

(٥٧٠) لعدد من الأمثلة، انظر: نخلة، المصدر نفسه، وبخاصة ص ٣٢ ـ ٦٠ وقارن مثلاً قصيدة نخلة عن نهر الباروك، ص ٤١ ـ ٤٣ مع قصائد الأخطل الصغير «زاهرة الربى» و«ضفاف بردى» وغيرها في اعتمادها على الذكريات الجميلة. ولا شك في وجود توافق بين الشاعرين؛ انظر: نخلة، المصدر نفسه، ص ١٥٤ ـ ١٥٥، حيث أعاد نخلة بالزجل كتابة قصيدة الأخطل الصغير المشهورة «هند وأمها».

موضوعاته من الخارج، ولا يكاد ينفذ إلى اللب من التجربة، فقد اكتسبت مقدرته الشعرية قوة أكبر وطرافة أكثر بمرور الزمن وصوره في أحسن أحوالها واضحة شفافة، وهي في بعض الأحيان تعبر عن أفكار معقدة، مثل هذه الصورة من قصيدته عن الزهاوي، حيث يشير إلى قصيدة الزهاوي عن الجحيم:

آليتُ أقتحمُ الجحيم على جوادٍ من ذنوبي(٥٧١)

ومثل قوله في الإشارة إلى أمل ضائع:

أمل كالسماء في بسمة الفجر وفي موكب الرياض الفواغم

فرّ مذ مُدَّت الأكفّ إليه كفرار النعيم من كف حالم(٥٧٢)

وهو يظهر ميلاً نحو الصورة الحسية، كما في هذا البيت عن فلسطين:

إن جرحاً سال من جبهتها لثمته بخشوع شفتانا(٥٧٣)

أو في هذا البيت عن لبنان:

قبّلتُ باسمك كل جرح سائل وركزت بندك عالياً في الساح(٥٧٤)

إن هذا الميل مما يغني شعره، لكنه ميل لم يستطع الوقوف في وجه سيل من الصور المجردة التي اجتاحت الشعر العربي الرومانسي في حقبة الثلاثينيات وما بعدها. فحتى في حقبة العشرينيات رأينا كيف كان الشاعر المهجري فوزي المعلوف يلجأ إلى التجريد. أما حقبة الثلاثينيات والأربعينيات فقد غمرها شعر يطفح بالصور المجردة.

على الرغم من أن الأخطل الصغير مسيحي، إلا أنه لا يعكس كبير علاقة بالموضوعات المسيحية أو بأي مُثُلٍ مسيحية محددة، فقد كانت روحيته على وجه العموم تعكس ثقافة عربية عامة، كما كانت إشاراته القليلة إلى المسائل المسيحية أو إلى المسيح نفسه مما لم يسترع انتباه جمهور عربي مسلم في غالبيته، ومع ذلك، يمكن قبول رأي إحسان عباس في وجود أثر مسيحي يتجلى في صورة الجروح التي تقبل وتُلمس بمحبة(٥٧٥).

لكن صور الأخطل الصغير مع ذلك قد تجيء مفتعلة في بعض الأحيان، كما في قوله في وصف جبل صنين ومقارنته بشمعة بيضاء:

(٥٧١) «الزهاوي» في: الخوري، **شعر الأخطل الصغير**، ص ١٤٨.

(٥٧٢) «مصرع النصر» في: المصدر نفسه، ص ٢٢٣.

(٥٧٣) «وردة من دمنا» في: المصدر نفسه، ص ١٦٣.

(٥٧٤) «رياح سفينتي» في: المصدر نفسه، ص ١٢٦.

(٥٧٥) عباس، «دور الأخطل الصغير في الشعر العربي المعاصر،» ص ١٠ و٦٢.

وأبو الربى صنّين قام كشمعة بيضاء تمعن في السحاب وترتقي
يتوقّد النجم السني برأسها فترى بوادر دمعها المترقرق[٥٧٦]

أو في هذه الصورة المستهجنة عن دموع تنهمر فوق الخدود:

يتعثّرن تارة بالذي جفّ وحينا يطفون طفو الحباب[٥٧٧]

أو في هذه الصورة عن نفس شجاعة ترصعت الآهات فيها، وهي صورة مجردة، بالبسمات:

صداق العلى، نفس تسيل على الظبى مرصعة الآهات بالبسمات[٥٧٨]

على الرغم من ذلك، يبقى الأخطل الصغير علماً مهماً من أعلام الشعر الحديث، ليس في الشعر اللبناني وحسب، بل في الشعر العربي كله في الفترة بين الحربين العالميتين. وقد كان لتأخر ظهور ديوانيه (١٩٥٣ و١٩٦١) أن خسرا الترحيب النقدي الكبير الذي كان لا بد من أن يقابلا به لو أنهما صدرا في حقبة الثلاثينيات أو الأربعينيات. لكن الأخطل الصغير بقي أثيراً جداً لدى كثير من القراء حتى بعد منتصف القرن. وهذه مسألة تسترعي الانتباه، نظراً للتغيرات الجذرية التي حصلت لا في البيئة الاجتماعية والسياسية في الوطن العربي خلال حقبتي الخمسينيات والستينيات فحسب، بل أيضاً في روحية الناس أنفسهم. فشعر الأخطل الصغير لا يستقصي أي مشكلات إنسانية حقيقية، روحية كانت أو عاطفية، ولا ينطوي على مثل أخلاقية مباشرة أو غير مباشرة. لكن ما ينقذ شعره هو تلك الرؤى من الجمال، بارعة ولو أنها عابرة، وتلك الغنائية العاطفية الثرّة، وتلك الشاعرية القوية الفياضة. لقد نقل الشعر في لبنان إلى مستوى أكثر حميمية، واستخدمه للتعبير عن مشاعر شخصية. كما أرهص إلى حد ما، بالتجارب الشعرية التي كان مقدراً لها أن تأتي بعده. إن الشاعر الحديث الذي أصبح محصّناً اليوم ضد العبث وسطحية التوجه يستطيع أن يستفيد الكثير من شعر الأخطل الصغير، وبخاصة من تقنية الإيقاع عنده ومن عبارته القوية الواضحة.

ب ـ أمين نخلة (١٩٠١ ـ ١٩٧٦)

يرتبط اسم أمين نخلة عادة باسم الأخطل الصغير، وكان منذ أواخر العشرينيات يتمتع بشهرة وبسمعة أدبية على نطاق واسع. وهو نجل رشيد نخلة المشهور، أهم شاعر شعبي في لبنان في بداية القرن العشرين. أخذ العلم أولاً على يد عبد الله

---

(٥٧٦) «زاهرة الربى» في: الخوري، المصدر نفسه، ص ١٦٧.

(٥٧٧) «سقط السيف» في: المصدر نفسه، ص ٢٤٨.

(٥٧٨) «طبع الصاعقات» في: المصدر نفسه، ص ٢٨٨.

البستاني الشهير في الكلية البطريركية في بيروت حيث درس الفرنسية كذلك. ثم درس الحقوق في الجامعة السورية بدمشق، وواصل دراساته القانونية في بيروت بعد ذلك. كان متعدد الهوايات، فدرس الخط مع الخطاط التركي الشهير حامد بك، كما درس شيئاً من الرسم والموسيقى. وكان ولعه بالأدب الغربي قد قاده إلى قراءات واسعة في الفرنسية وفي ما تُرجم إلى العربية أو الفرنسية من لغات أخرى، وبخاصة من الأدب والفلسفة الإغريقيين اللذين كان يتعشقهما(٥٧٩).

كان أمين نخلة شخصية مرموقة، جمع بين المحاماة والصحافة والسياسة وعضوية البرلمان، كما اشتهر كذلك في كتابة النثر الأدبي. ومن بين أربعة عشر كتاباً من تأليفه (في الأدب والقانون واللغة والتاريخ... إلخ.)، ثمة ثلاث مجموعات شعرية: **دفتر الغزل** (١٩٥٢)، **الديوان الجديد** (١٩٦٢)، **وليالي الرقمتين** (١٩٦٦).

كان شعر أمين نخلة توكيداً للعرف الشعري الذي استنّه، بدرجة أقل، الأخطل الصغير، وتوكيداً أكبر لاستمرار العرف الكلاسيكي، من بناء بلاغي ونحت للكلمات فيه تعمُّد وأناة. ويشير كثير من الباحثين إلى أساسه اللغوي المتين، فيؤكد أحد الكتّاب أنه في طليعة المبدعين من حيث صياغة القصيدة والتقاط اللفظة اليانعة الفريدة(٥٨٠). وفي مجموعة منتخبات فرنسية من الأدب العربي الحديث يقول المحرران: إنه واحد من القلة بين الشعراء المحدثين ممن يمتلكون وعياً صادقاً بدقائق اللغة العربية وبالمعنى العميق في الأفعال العربية(٥٨١). وهما يجدانه أقرب الشعراء العرب إلى البارناسيين الذين اشتهروا بعنايتهم بالقاموس الشعري. لكنه على الرغم مما أدخل من تنويع واسع في المفردات إلى الشعر العربي الحديث، فإنه يبقى محصوراً في حدود التراث الكلاسيكي. والواقع أن الشكل القديم والعبارة الكلاسيكية يتحصنان في شعره بعناية يقظة تصل حد الهوس، فكأن كل كلمة قد جرى وزنها وفحصها وقياسها قبل أن يسمح لها أخيراً أن تأخذ مكانها في القصيدة. ويبدو أحياناً كأن الكلمات قد دُرست بمعزل عن تلقائية النظم ولم تفرض نفسها على الشاعر في سياق القصيدة، بحيث إن بعضها لا يتصف بما يدعوه ادوارد ب. ج. كوربيت (Edward P. J. Corbett) بعبارة «الرواج العام»(٥٨٢)، وليس بينها وبين القارئ رابطة عاطفية. في تضاعيف

(٥٧٩) جميع المعلومات السابقة من رسالة أمين نخلة إلى المؤلفة بتاريخ ٥/٦/١٩٦٨.

(٥٨٠) صقر، «وثبة الشعر اللبناني،» ص ٧١.

(٥٨١) *Anthologie de la littérature arabe contemporaine*, préface de Jacques Berque, 3 vols. (Paris: Seuil, [1964-1967]), vol. 3: *La Poésie*, choix, présentation, traduction et introduction par L. Norin et E. Tarabay, préface de G. Henein, p. 46.

(٥٨٢) Edward P. J. Corbett, *Classical Rhetoric for the Modern Student* (New York: Oxford University Press, 1965), p. 393.

القصيدة يلمس المرء دقة الصناعة والاهتمام الكبير باختيار المفردة الشعرية وتجويدها. ويبدو ذلك في حديث نخلة نفسه عن العمليّة الإبداعية إذ يقول: «فيغوص واحدهم [الشاعر] في نفسه على الشطرة من البيت، أو على جانب من الشطرة، ويكدّ في الغوص ما شاء الله أن يكد، حتى تقع له اللؤلؤة وكأنما قذف بها قاذف من الغيب... فلا يعلم صاحبنا أهي من النشدان للمراد وإجهاد الخاطر فيه قد جاءت، أم من المراد المختزن، الحاضر الوثوب في أطواء النفس»(٥٨٣).

إن الإشارة إلى الإلهام في الشعر التي توحي بها جملة «كأنما قذف بها قاذف من الغيب» تقف على النقيض من الجهد الذي يصفه، كما يناقضها في موضع آخر قوله إنه لا يكتب مدفوعاً بالإيحاء(٥٨٤). يسميه مارون عبود «كاهن الفن»، ومُقولب كلمات قد يقضي سنة في البحث عن مفردة، وشاعراً يحب كلمات معينة إلى درجة الهوس «وكثيراً ما يقعدها غصباً عن رقبتها في المكان الذي يريده لها»(٥٨٥). والواقع أن القارئ غالباً ما يجد نفسه غير قادر إلا أن يتحرك ببطء مع القصيدة، ويستوعب كلماته على مهل. لكن الشاعر، على الرغم من صفة الانتقائية في مفرداته، لم يستطع أن يأتي بنوع جديد من الشعر قادر على أن يبهر المتلقي، ويندر أن يجد القارئ نفسه مأخوذاً برؤياً مباغتة، أو مفاجأ بكشف غير منتظر، أو محمولاً إلى آفاق قصية، أو غارقاً في أعماق بعيدة الغور(٥٨٦). ونادراً ما يحرك هذا القارئ شيءٌ سوى نشوة مؤقتة مبعثها شعور سطحي عابر. ولعل الانضباط هو السر في هذا الشعر، الانضباط والتوازن بين العاطفة والأفكار، وبين الشكل والمحتوى، وهي من صفات الشعر الكلاسيكي(٥٨٧).

أما قضية القديم والجديد في الشعر، فيؤكد أمين نخلة أن ليس من فضيلة معينة في أحدهما، ويقرر أن تميّز الواحد عن الآخر يكمن بما فيه من «إبداع»(٥٨٨). كان يقول هذا عام ١٩٦٦ يوم كانت معركة القديم والجديد التي استعرت في حقبة الخمسينيات وأوائل الستينيات قد نالها شيء من الركود بعد أن استهلكت نفسها،

---

(٥٨٣) أمين نخلة، **ليالي الرقمتين** (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٦)، ص ١٨ ـ ١٩.

(٥٨٤) أمين نخلة، **دفتر الغزل** (صيدا؛ بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٥٢)، ص ١٣٥.

(٥٨٥) عبود، **جدد وقدماء**، ص ٣٠٩.

(٥٨٦) علي أحمد سعيد [أدونيس]، «الديوان الجديد، أمين نخلة،» **شعر**، السنة ٦، العدد ٢٢ (ربيع ١٩٦٢)، ص ١١٣.

(٥٨٧) وهو يعتقد ذلك، انظر: نخلة، **ليالي الرقمتين**، ص ١٦، ومثالاً على انضباطه العاطفي انظر مرثيته عن فقيد عزيز بعنوان «في مناحة الحبيب» ص ١٦ ـ ١٨، حيث تكون السيطرة على العواطف أمراً لا يناسب الموضوع.

(٥٨٨) المصدر نفسه، ص ١٧.

لكنها تركت مشاعر مريرة لدى الجانبين. وحتى قبل ذلك التاريخ، في عام ١٩٦٢، كان يشدد على الأفكار نفسها في شعره:

أيقولون في البيان قديم وجديد ونغتدي في حواره
إن ذاك القديم قيثاره العذب وهذا الجديد من أوتاره[٥٨٩]

إن القول بأن الشعر الجديد ليس سوى وتر في قيثارة القديم قول صحيح، ولكن لا يمكن تطبيقه بنجاح على شعر نخلة نفسه الذي يصعب أن نرى فيه وتراً جديداً، بل محاولة لتجويد وترٍ قديم وإعادة دوزنته.

ولدى نخلة مفاهيم أخرى حول الشعر، يمكن القول بصحتها، لكنها تبقى مع ذلك مضللة للسبب عينه. فهو يقول إن «الشعر يدور على وصف الحياة لا على فض مشكلاتها»[٥٩٠]. وهذا قد يكشف كذلك تقصير الشاعر نفسه إذا حاول المرء تطبيق هذه العبارة على شعره، لأن أوصافه للحياة لا تكاد تبتعد عن الملامح الخارجية للجمال الجسدي، وشعره بعامة لا يكاد يكشف إلا عن مشاعر بسيطة غير معقدة، تنبع في الغالب من تجربة سطحية ومتكلفة أحياناً. ولا تظهر شخصية الشاعر ـ الصانع إلا على مستوى قدرته البلاغية؛ فنحن لا نرى أعماقه الداخلية، بل قدرته اللغوية الفائقة. ثم إنه كثيراً ما يفتعل مواقفه افتعالاً.

فما الذي يعتقد نخلة، إذاً، أنه يشكل الأسلوب الشعري؟ إنه يقدم اعترافاته الفنية في حدود تجربته الخاصة. فالشعر لديه يتكون من كلمات مختارة يرصع بها نسق القصيدة:

نسق الجواهر من أصابع ماهر لم يدر كيف تكلّ إصبع جوهري
فاللفظ في سلك التناسق بهجة صفٌّ من اللمعان عرض الأسطر[٥٩١]

والشعر لديه نتاج حدة الذهن:

وبحدة في الذهن تبلغ حيث لا تصل الظنون[٥٩٢]

ونتاج رقة في المشاعر:

وبرقةٍ في الحسّ من خمش الحرير بها شؤون[٥٩٣]

---

(٥٨٩) «الترحيب بشوقي» في: أمين نخلة، **الديوان الجديد** (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٦٢)، ص ٣٠٠.

(٥٩٠) نخلة، **ليالي الرقمتين**، ص ٢٠.

(٥٩١) «في أربعين شوقي» في: نخلة، **الديوان الجديد**، ص ٢٠٤.

(٥٩٢) «المراسلة المطرانية» في: المصدر نفسه، ص ١٧٠.

(٥٩٣) المصدر نفسه.

والشعر بعد ذلك يأتي بعد جهد كبير وتعب:

زعـم الـشـعـرَ لـكـم ألـهـيـةً ... زاعـمٌ لم يـدر مـا طـعـم الـعـنـا
بـين صـدري وفـمـي لـو نـظـروا ... مـضـضَ الـوحـي لـردوا الأعـينا
إن هـذا الـشـعـر فـي رونـقـه ... هـو مـا جـاء بـه هـذا الـضـنـى[٥٩٤]

وليس من معيار للشعر سوى الذوق:

ولـعـل رأي الـذوق فـيـه مـقـدّم ... فالذوق للشعراء ضربة لازبِ[٥٩٥]

غير أن الشعر يجب أن يلتزم بالقافية والوزن، لأن الكلمات وحدها لا تستطيع أن تؤدي ما يريد الشاعر قوله، بل يجب أن تعينها الموسيقى والإيقاع المنضويان في الوزن والقافية[٥٩٦]. ذلك أن وظيفة الشعر الأولى في نظره هي أن يجلب الطرب إلى النفس:

أنـا لـو سئـلـت لـقـلـت في تـعـريـفـه ... طرب يهزك كالغناء الصاخب[٥٩٧]

لكنه مع ذلك يمكن أن يفيد القارئ لأنه يرفع من نفسه ويؤدي بها إلى الكمال[٥٩٨]. كان أمين نخلة يبني على تجارب الأخطل الصغير التي كانت تحافظ إلى حد بعيد على نقاء القديم من دون تحجيره. ولكن كان في شعر الأخطل الصغير حرية أكبر وتلقائية أعظم في اختيار المفردات لأن ذلك كان مشفوعاً بدرجة أكبر من المشاعر الشخصية. وعلى الرغم من أن شعره كان يفتقر إلى التوتر (لأن التوتر يأتي من التركيز والإيجاز، ومن يقظة الشعور العميق بشكل مفاجئ، وهي من الخصائص التي يغلب أن يفتقر إليها شعره) لكنه بقي على قدر من الحرية يكفي لاستقصاء المجالات المحدودة من العاطفة التي كانت في متناول الشاعر. أما أمين نخلة فإن إصراره على التوازن ونحت الكلمات يضفي على شعره حركة بطيئة ويسلبه عنصر الإدهاش والعجب والنشوة. فهو مثلاً يعالج موضوع الحب عموماً بشيء من التحفظ ولا يسمح بأي نشوة متوهجة أن تتسرب إليه، وهو اختلاف كبير عن النبرة العشقية الشديدة الحيوية عند الأخطل الصغير.

---

(٥٩٤) «في ذكرى حبيب» في: المصدر نفسه، ص ٣٠٧.
(٥٩٥) «الشعر» في: المصدر نفسه، ص ٣٢٢.
(٥٩٦) نخلة، **ليالي الرقمتين**، ص ١٧.
(٥٩٧) «الشعر» في: نخلة، **الديوان الجديد**، ص ٣٢١.
(٥٩٨) نخلة، **ليالي الرقمتين**، ص ٢١.

برز أمين نخلة إلى مراقي الشهرة في أواخر حقبة العشرينيات وأوائل الثلاثينيات، عندما كان الأخطل الصغير قد أسس لنفسه سمعة على المستوى العربي الشامل. وقد أدرك نخلة بما يشبه الغريزة العملية أن ميدانه الشعري يجب ألا يقتصر على لبنان، بل يمتد إلى ما وراء الحدود اللبنانية ليشمل أقطاراً عربية أخرى. ولكنه على رغم علاقاته العربية الواسعة لم يبلغ قط ما بلغه الأخطل الصغير في الوطن العربي على الرغم من أنه كما يظهر لم يكن يعوزه النشاط في الإعلان عن نفسه(٥٩٩). وحتى شهادة شوقي في شعره، وقد أثبتها في مقدمة ديوانيه الأول والثاني، لم تفلح في رفعه فوق مستوى ابن وطنه الأكبر سناً. وتسجيل مثل هذه الأبيات لشوقي عنه يكشف عن اعتداد بالنفس لدى الشاعرين:

هذا ولـيّ لـعـهـدي وقـيّـم الـشـعـر بـعـدي
فـكـل مـن قـال شـعـراً فـي الـنـاس، عـبـد لـعـبـدي(٦٠٠)

لماذا لم يبلغ أمين نخلة منزلة الأخطل الصغير؟ إنه أولاً لم يستطع مجاراة الأثر العاطفي الذي يخلفه شعر الأخطل الصغير في نفس القارئ. ثم يبدو أنه لم تكن ثمة حاجة كبيرة إلى نوع الشعر الذي كان يكتبه لتطوير عناصر بعينها في الشعر العربي الحديث. فقد كان من الضروري لتطوير هذا الشعر وجود شاعر كبير يستطيع، بعد الحفاظ على بعض المزايا التقنية المهمة في الشعر الكلاسيكي المحدث التي كان الشعر لم يزل بعد في حاجة إليها في العقدين الثاني والثالث، كالشكل والبناء والعبارة، أن يغيّر، أو يبدأ في تغيير بعض العناصر الأخرى، كالموضوع والعاطفة واللهجة، فيجعل من نفسه حلقة وصل بين النزعة القديمة والنزعة الرومانسية؛ ويبدو أنه لم تكن ثمة حاجة كبيرة لإعادة التجربة على يدي أمين نخلة في فترة تلي فترة الأخطل الصغير مباشرة. لقد استطاع الأخطل الصغير وبعض معاصريه أن يحملوا مسؤولية الوسيط هذه، ويرسوا نوعاً من الأساس لتجارب أكثر جرأة. من الممكن القول إن شعر نخلة، بما يحمله من خصائص الانضباط والتوازن، كان قادراً على كبح الإفراط في العاطفة الرومانسية في الشعر اللبناني، وهذا إنجاز إيجابي. ولكن يبدو أن ذلك الشعر لم يستطع أن يزوّد الأجيال الطالعة من شعراء الثلاثينيات والأربعينيات بما كان يعوزهم من التجديد. كان الشعر العربي في هذه الفترة في جميع بلاد العرب يظهر علامات البرم بالتجارب المتكررة، فقد كان عدد من الشعراء ذوي النزعات الريادية يحاولون إدخال تجديدات في الموضوع والشكل واللغة والاتجاهات العامة في الشعر.

(٥٩٩) عبود، **جدد وقدماء**، ص ٣٠٦ وما بعدها.

(٦٠٠) المصدر نفسه، ص ٣٠٧ ـ ٣٠٨. انظر أيضاً: نخلة: **دفتر الغزل**، ص ١، و**الديوان الجديد**، ص ١٣.

وليس المهم في هذا المجال أن اغلب تلك التجارب قد باءت بالفشل، فالحقيقة المهمة هي وجود روح التجريب، والوقوف بوجه الركود، مما هيأ المجال لازدهار التجارب الشعرية الأكثر نجاحاً في حقبة الخمسينيات والستينيات.

لماذا كان أمين نخلة يكتب في عزلة نسبية؟ كان نسيج وحده في زمنه. وقد كان في وسع القراء والأجيال الصاعدة من الشعراء أن يستمتعوا بأشعاره الدقيقة التأليف الحسنة التوازن، لكن تلك المتعة كانت محدودة مؤقتة. فقد كان البحث الحقيقي في الأربعينيات والخمسينيات عن تجارب جديدة في الشعر، ومنافذ جديدة للعاطفة، وأعماق وذرى جديدة، وعن منابع جديدة للمفردات والعبارات والأشكال. وقد كان شعر أمين نخلة القريب من الكمال الكلاسيكي غير قادر على أن يصبح أداة صالحة للتغيير في عالم متغير، أو أن يشكل إضافة خاصة لتراثنا الشعري الحديث.

يضاف إلى ذلك أن نخلة، بوصفه شاعراً لبنانياً، كان واحداً من جيل من الشعراء اللبنانيين كلهم على سعة اطلاع بدقائق العربية ـ شعراء مثل أبي شبكة، وسعيد عقل، وصلاح لبكي، وغيرهم ـ لذلك لم يكن تفوقه اللغوي مفيداً في الحدّ من أخطاء أسلوبية أو لغوية لم تتوفر في ما يحيط به من شعر. ويبدو أن نخلة لم يكن يُعتبر كلاسيكي المنحى عند جميع من كتب عنه، إذ ربما كانت طريقته الجديدة في معالجة اللغة الشعرية هي التي دفعت كاتباً مثل محمد صقر أن يقول بأنه لا يستطيع وضع الشاعر في أي مدرسة شعرية بعينها أو ضمن أي حركة معينة[٦٠١]. ولكن يجب ألا يغيب عن البال هنا أن صقر كان يكتب في عام ١٩٥٥ يوم كان أمين نخلة قد نشر مجموعة واحدة فقط هي مجموعته الأولى **دفتر الغزل** التي تحوي مختارات من أفضل شعره عن الحب والخمر والحياة وأمثال ذلك من المواضيع. بعد هذا الديوان نشر نخلة مجموعتيه الأخريين **الديوان الجديد** و**ليالي الرقمتين**، وفيهما تنوع أكبر في المواضيع وإسفاف في بعض القصائد لا نجد مثله في **دفتر الغزل**. والواقع أن **الديوان الجديد** يضم جميع قصائد **دفتر الغزل** مع قصائد أخرى كتبت عن موضوعات تتعلق بمسائل شخصية واجتماعية. إن دراسة القسم الأخير من مجموعته هذه يكشف عن الطبيعة التقليدية الأساس عند نخلة، وعن بعض مظاهر الابتذال في شعره.

في المقام الأول، يلاحظ المرء التقسيم التقليدي للمواضيع في قصائد هذه المجموعة. فكثير من هذه القصائد ينتمي بدقة إلى الموضوع الذي أدرج تحته، مما يذكرنا بالطبيعة الوصفية في شعر نخلة. ففي الشعر الذي يتحدث عن تجربة حقيقية يمكن إجراء بعض التصنيف أحياناً بحسب الموضوع، لكن تعقّد التجربة الإنسانية،

(٦٠١) صقر، «وثبة الشعر اللبناني،» ص ٧١.

عندما تكون عميقةً تلمس الأغوار، يجعلها تنفر من مثل هذا التصنيف الصارم. تتوزع قصائد نخلة في **الديوان الجديد** في عشرة أقسام: الحب والمحبوب؛ الحياة والطبيعة؛ الموسيقى والغناء (وتضم قصائد في مدح كبار المغنين في الوطن العربي، أو في رثائهم... إلخ.)؛ الخط والرسم (وهذه تضم ثلاث قصائد: واحدة في مدح خطاط، وثانية في مدح رسام؛ وثالثة في وصف لوحة)؛ قصائد عن أمور خاصة (عن أولاده وبعض أفراد عائلته مع قصيدة في مدح الملك فاروق بمناسبة زواجه)؛ قصائد عن الصداقة (وهي قصائد المراسلات مع بعض معاصريه من الشعراء)؛ قصص قصيرة؛ مراثي المشاهير؛ قصائد عن الشباب وزواله؛ وقصائد عن الشعر والشعراء، إلى جانب معالجته موضوعات تقليدية مثل المراثي والمدائح، التي لا يهبط فيها إلا نادراً إلى بعض إحالات الأخطل الصغير ومبالغاته[٦٠٢]. إن مقاربة أمين نخلة لكثير من المواضيع الأخرى تقليدية كذلك بوجه عام، ولا سيما معالجته للطبيعة التي تؤكد نزعته الوصفية وروابطه التقليدية. ففي قصيدته «الشلال» مثلاً (ولعل فيها أفضل ما كتبه في وصف الجمال الطبيعي) يقول:

يا عمود الجلال في الأرض فرعٌ منه بادٍ والأصل في الجوزاء
يا لواء اللألاء من كل لون نسجته أصابع الأضواء
يا أخا الغيث، يا أخا النهر والبحر وقوس الغمام والأنواء
أنت حبل من فضة عقدوه بين هذا الوادي وهذا الفضاء[٦٠٣]

إلا أنه ينتهي من قصيدته من دون أن يبلغ أي ربط حقيقي بالتجربة الإنسانية. ومثل ذلك قصيدتاه «الشمس في لبنان»، و«الشتاء»[٦٠٤] التي يصف فيها ذلك الفصل من السنة وصفاً خالياً أيضاً من أي روابط مع أي تجربة إنسانية عميقة. نحن لا نجد هنا تواصلاً ولا تمازجاً مع الطبيعة التي لا تعدو أن تكون محض صورة تبهج العين من دون أن تترك أي أثر روحي في الشاعر. لذلك استطاع نخلة أن يكتب قصائد وصفية عن أشياء لا حياة فيها، كالمشط[٦٠٥] الذي يقحمه الشاعر في علاقة مفتعلة مع الفتاة التي تستعمله. إن الطاقة على طول الوصف والقوة الرائعة على متابعة التفاصيل هنا

---

(٦٠٢) يعقد عبود مقارنة مستفيضة بين مرثية نخلة عن شوقي ومرثية الأخطل الصغير مبيناً تفوق الأول في هذا المجال، رافضاً المبالغات والتفاهات في شعر الثاني. لكن شعر نخلة لا يخلو كلياً من هاتين النقيصتين، كما سنرى.

(٦٠٣) نخلة، **الديوان الجديد**، ص ٩٢.

(٦٠٤) نخلة، **ليالي الرقمتين**، ص ٦٦ ـ ٦٩ و٦١ ـ ٦٥ على التوالي.

(٦٠٥) «المشط» في: المصدر نفسه، ص ٣٦ ـ ٣٨.

تضيع هباء في جو الشعر الحديث الذي كان يلحّ على التجربة الإنسانية في الشعر، وقد انفصل كلياً عن عُرف الشعر الوصفي القديم للأشياء ولمظاهر الطبيعة كصور مرئيّة يصفها الشاعر في أبعادها الخارجيّة، وهو فرع مهم من الشعر العربي في القرون الوسطى في الأندلس والمشرق استمرّ في الشعر لمدّة طويلة؛ فقصيدة نخلة هنا لا تقول شيئاً ولا تطمح إلى أيّ شيء خارجها، بل تنحصر في رؤيا الجمال، وهي رؤيا تخلو من العلاقة الإنسانية بالحياة المعيشة(٦٠٦).

ويجد الناقد علامات أكيدة على التهافت في مواضع أخرى من شعر أمين نخلة، فمراسلاته مع معاصريه من الشعراء إنما هي إلحاح على شكل منقرض من أشكال الممارسة الشعرية في القرن التاسع عشر. وتمثل تلك القصائد أيضاً إصراراً على موقف انعزالي، يبدو فيه الشاعر وأصدقاؤه وما يصيبون من حبور في تبادل التهاني والمديح وكأنهم في هذا يمثلون لباب الحياة جميعها. لا شك في أن هذا الانغماس في هذه الأمور قد يفسر إخفاق شاعر ذي قدرة فنية كبيرة في أن يصور تجربة فعلية، أو يشعر بالقوى العديدة التي تكمن في الحياة من حوله: كالطموحات النبيلة، والآمال، والكفاح من جهة، والعناصر المأساوية من جهة أخرى: القبح، والخديعة، والمعاناة والإخفاق... الخ. لذا فإن أسوأ ما يمكن أن يقال عن شعره، أو عن أي شعر هو أنه لا يقدم صورة صادقة عن الحياة من حوله. فالحياة العربية في أواسط القرن العشرين، بما تنطوي عليه من قوى ومخاوف وطموحات لا تجد تمثيلاً لها في شعره على الإطلاق، بل إنه على النقيض من ذلك، يقدم صورة زائفة عن هذه الحياة، صورة حياة دعة وازدهار ومتعة. وهو يظهر نفسه ذواقة وعاشق فن، يعيش في عصر من الازدهار والإبداع ناعم البال. والواقع أن بعض القصائد التي يعالج فيها موضوع الفن تكشف عن أسوإ أمثلة التهافت في شعره، وقصيدته بعنوان «حامد» التي يمدح فيها فنّ الخط ومدرّسه التركي تقدم مثالاً صارخاً على هذا:

بأحلى خطوط الوشي ما خطَّ حامدٌ ... وتفديه أم للربيع، ووالد

أحاول بالتشبيه وصف سطوره ... وإن أعجز التشبيه ما أنا ناشد(٦٠٧)

فكالجيش، هذا صفّه غير ملتو ... وكالغيد، هذا سربه المتوارد

....

---

(٦٠٦) كان بعض هذا الشعر يسمى بالربيعيات أو النوريات أو الورديات. انظر دراسة المؤلفة لهذا الشعر الوصفي وميزاته، في: سلمى الخضراء الجيوسي، «شعر الطبيعة في الأندلس وظهور ابن خفاجة،» في: الجيوسي، محرر، **الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس**، ج ١: **التاريخ السياسي ـ الأقليات ـ المدن الأندلسية ـ اللغة والشعر والأدب ـ الموسيقى**، ص ٥٣٥ ـ ٥٤٩.

(٦٠٧) نخلة، **الديوان الجديد**، ص ١٢١ ـ ١٢٢.

أحامد تلك الضاد، هل كحروفها   حلا لعيونٍ إثمدٌ ومراود؟
فسل قومك الترك الذين تغيروا   عن الضاد، هل قد أدرك الفقد فاقد؟
....
إذا أَلِفاتُ الضاد لاحت قدودها   بدا في قدود الغيد قالٍ وحاسد
وفي نقط الشاءات غمز محبّب   وفي العين غنج فهي غيداء، ناهد
ولله كم في السين روحٌ لمقلة   لها من تعاريجٍ هناك وسائد

ولكن ليس من الإنصاف لهذا الشاعر الفريد أن نهمل أفضل قصائده. وأغلبها في مجموعته الأولى، كقصيدة «الشفة» التي نالت سمعة كبيرة في حقبة الأربعينيات والخمسينيات. وقصيدته «الحبيب الأول» وفيها وصف جميل مثير للحب:

أحبك في القنوط وفي التمني   كأني منك صرتُ وصرتِ مني
أحبك فوق ما وسعت ضلوعي   وفوق مدى يدي وبلوغ ظني
هوىً مترنح الأعطاف طلقٌ   على سهل الشباب المطمئن[٦٠٨]

وقد بلغ ذرى روحية فعلية في قوله:

نعيمٌ حبنا فانظر بعيني   وعرس للمنى فاسمع بأذني
كأنَّ الصحو يلمع في ظنوني   ويخفق في ضلوعي ألف غُصن[٦٠٩]

وقصيدته «القصيدة السوداء» تذكِّرنا بقصيدة بدوي الجبل «بنت الهوى»، مما سبق ذكره، على الرغم من أنها لا تتسم بالنشوة والحماس نفسيهما:

طوّلي ليلتي على المرمر الرخص وفي اللمح من سواد الزبرجدْ
وانزلي الآبنوس في موسم العود على مترع المناعم أرغدْ
مهرجان لنا ونهزة سعد   تحت ستر الدجى وزاد مزوّدْ[٦١٠]

ولربما كانت أفضل قصائده هي «بئر السامرية»[٦١١] وهي أكثر قصائده رمزية في المجموعة؛ ففي هذه القصيدة يرتفع بمحبوبته إلى مستوى أخت المسيح، متبعاً أسلوباً بارعاً يؤكد المعنى المزدوج في القصيدة.

---

(٦٠٨) المصدر نفسه، ص ٢٧.
(٦٠٩) المصدر نفسه، ص ٢٨.
(٦١٠) المصدر نفسه، ص ٣٨ ـ ٣٩.
(٦١١) المصدر نفسه، ص ١٨٣ ـ ١٨٦.

ما الذي يسع الشاعر الحديث تعلمه من تجربة أمين نخلة؟ لا شك في أنه يمكن الإفادة من بعض نقاط القوة والإمتاع في شعره؛ ولكن يجب قبل ذلك إسقاط جزء كبير من ذلك الشعر. عند ذلك يجد القارئ نفسه أمام بضع قصائد من أجود الشعر العربي الحديث. ولسوف يكون أول درس يتعلمه القارئ احترام الكلمة الشعرية. هذه صفة متوفرة عند شعراء مثل بدوي الجبل والأخطل الصغير، ولكنها عند نخلة يرافقها قدر أكبر من الانضباط والتمحيص، حتى يشعر القارئ أن الشاعر يجهد نحو الكمال والطلاوة.

وفي عصر كعصرنا يميل إلى التساهل وتوكيد المعنى والمحتوى أكثر من توكيد اللغة والصحة التي تميز قديم الشعر، يكون مثال نخلة عظيم الفائدة في الانضباط الفني والعناية الدقيقة. وثمة صفة أخرى تميز شعر أمين نخلة وهي الانضباط العاطفي. وعلى الرغم من أن ذلك قد ينال من قيمة القصيدة، كما سبقت الإشارة اليه، إلا أنه قد أنقذ بعضاً من أفضل قصائده من الميوعة العاطفية التقليدية الكامنة في موضوعات تلك القصائد، موضوعات كالبكاء على الشباب الضائع (تنظر قصيدته الجميلة «الرفيق الضائع»[٦١٢]؛ ومرثية والده[٦١٣]. كان الشعر العربي في حاجة إلى هذه الميزة في الأربعينيات، وهي الفترة التي يحتمل أن أغلب قصائده قد كتبت فيها، فالرومانسية كانت قد بلغت أقصى مراحل الميوعة العاطفية في تلك الفترة.

والصفة الثالثة التي يمكن أن يفيد منها الشاعر الحديث كثيراً هي صفة الرشاقة والتناسق في الأسلوب. قد يقول ناقد من أصحاب الماركسية أو الواقعية الاشتراكية ان شعر أمين نخلة يتصف بالارستقراطية والتعالي، لكن نظرة أكثر جمالية قد تكشف عن حسن ذوق أساسي وبراعة طريفة في قصائده الجيدة. فلباقة تعابيره، ورشاقة أسلوبه، وصفاء معانيه[٦١٤] تقف على نقيض شديد من بعض التجارب الشعرية التي جرت في الشعر بعد عام ١٩٤٨. ففي حقبة الخمسينيات بدأ الشعر يعاني نزعة، استمرت فيه حتى مطلع الثمانينيات، لإغراق القصيدة بمفردات تشير إلى العنف والرعب، وهي ظاهرة لم تقتصر على صغار الشعراء بل قد نجدها بكثرة حتى عند شعراء كبار مثل خليل حاوي. من ناحية أخرى، بإمكان الشعراء الذين يتعمدون الإبهام في شعرهم أن يروا أن أسلوباً بصعوبة أسلوب نخلة يمكن أن يكون على كثير من النقاء

---

(٦١٢) المصدر نفسه، ص ٦٤.

(٦١٣) «تذكار» في: المصدر نفسه، ص ١٣٣ ـ ١٣٥.

(٦١٤) انظر مثلاً قصيدته الجميلة «اسم الحبيب» في: المصدر نفسه، ص ٤١، وقصيدته المهيبة المؤثرة عن محبوبته التي تقدم بها السن «إلى الحبيب الذي كبر عن الصبا» في: المصدر نفسه، ص ٢٨٧ ـ ٢٨٨.

والوضوح، ويمكن ذكر أدونيس بين أمثال هؤلاء الشعراء الذين يشكو بعض شعرهم من غموض مضلِّل، وقد كتب أدونيس عن أمين نخلة ولم يجد في تجربته أي ميزات ذات أهمية(٦١٥). في المقابل لا يبدو مستغرباً أن نخلة نفسه لم يستطع فهم التجربة الشعرية عند الشعراء الحديثين، ويجدها «آبقة» في الثقافة العربية واللغة، فهو يقول(٦١٦): «أنا لا أفهم أغلب هذا الشعر، فكيف تريدين من شخص أن يحكم على شيء بأنه أدب إذا كان لا يفهمه؟ قد يستطيع «الشعر الحديث» يوماً أن ينجب كتّاباً يستطيعون تقريبه إلى الأفهام، إلى الذوق العربي، والبلاغة العربية، والأوضاع العربية».

خامساً: الأردن وفلسطين

لقد جرت العادة أن ينظر النقاد إلى الشعر في الأردن قبل عام ١٩٤٨ على أنه امتداد للشعر في فلسطين، ويعود ذلك إلى روابط جغرافية وثقافية. فالتقارب الجغرافي بين البلدين، وبعدهما النسبي عن مراكز الحكم والثقافة أيام العثمانيين أعطاهما نوعاً من الترابط. كان البلدان يتكونان من أربعة أقاليم إدارية كانت تقاسي الأوضاع نفسها، وهي: سوء التنظيم الإداري، وإهمال من الحكومة العثمانية، وافتقار إلى التعليم الثانوي والعالي حتى نهاية القرن التاسع عشر، وضعف الروابط مع العالم الخارجي(٦١٧). وعندما أصبح الأمير عبد الله الحاكم الرسمي للأردن نقل عاصمته في أوائل العشرينيات من مدينة السلط القديمة إلى عمّان. واستهوت العاصمة الجديدة نوعين من النازحين: التجار والباحثين عن المناصب. قدمت الجماعة الأولى في الغالب من دمشق، كما قدمت الثانية من فلسطين. لذلك كان التنظيم وإدارة شؤون الحكومة من جهة، وسير الحياة الاقتصادية من جهة أخرى يدينان بالدرجة الأولى إلى العرب القادمين إلى البلد الصغير من أقاليم عربية أخرى. وقد خلق ذلك في الأردن تجمعاً غير متجانس يتكوّن من القادمين من أهل المدن من جهة، ومن السكان الأصليين من جهة أخرى، وأغلبهم يومئذ من البدو والفلاحين الفقراء. وكانت المؤثرات المدنية التي جلبها الوافدون من المدن العربية تواجه أعرافاً يغلب عليها طابع البداوة. من ناحية ثانية أدت هجرة المثقفين الفلسطينيين إلى الأردن طلباً للعمل الإداري إلى إحداث تغيير

---

(٦١٥) أدونيس، «الديوان الجديد، أمين نخلة،» ص ١١٣ ـ ١١٤.

(٦١٦) مقاطع من رسالة إلى المؤلفة بتاريخ ١٩٦٨/٦/٥، جواباً عن سؤالها إليه «كيف ترى المدرسة الحديثة في الشعر العربي؟».

(٦١٧) ناصر الدين الأسد، **الشعر الحديث في فلسطين والأردن** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦١)، ص ١٠ ـ ١١.

في المحيط الثقافي الذي أصبح أشبه بالمحيط الثقافي في فلسطين في العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات. عندما كانت فلسطين تتطور سريعاً في مجالات شتى. وبعد نكبة فلسطين عام ١٩٤٨، وضم ما بقي منها بيد العرب إلى الأردن تحت راية الملك عبد الله، تم ربط البلدين في مملكة صغيرة لا تخلو من مشاكل واضطرابات.

ولكن على الرغم من التشابه الظاهر في المحيط الثقافي، لم تكن الروابط الثقافية بين الإقليمين في العقود الأولى من هذا القرن ذات طبيعة واحدة. إن السكان المدنيين في فلسطين الذين كانوا يسيرون حثيثاً نحو مستوى راقٍ من الجدية والتطور الذهني[٦١٨]، لم يظهروا ميولاً فنية كبيرة خلال هذه العقود[٦١٩]. فعلى الرغم من التقدم الكبير في التعليم الابتدائي والثانوي، وحب الفلسطينيين للعلم، لم يظهر في فلسطين نفسها كثير من الشعراء الأصيلين الذين لم يكونوا قد عاشوا فترة خارج فلسطين وأقاموا علاقات مع التقاليد والمواهب الشعرية خارج بلادهم. أما في الأردن فقد كانت المؤثرات البدوية القوية السائدة غائبة عن مراكز الثقافة الرئيسية في فلسطين، أو العاصمة الأردنية نفسها، حيث لم يكن التجار الدمشقيون ولا موظفو الحكومة الفلسطينيون يبدو عليهم، في تلك العقود المبكرة، أي اهتمامات أدبية تذكر. ثم إن الأقلية الشركسية المهمة التي تعيش في العاصمة وما حولها في الغالب، لم تساهم في حياة البلاد الثقافية في ذلك الحين. ويبدو أن التعبير الأدبي في العشرينيات والثلاثينيات قد بقي في أيدي أهل البلاد الأصليين: وهم البدو الذين كان لهم شعرهم الخاص[٦٢٠]، والسكان نصف المتمدينين الذين كانوا يعيشون في المدن الصغيرة غالباً كمدينة إربد، متأثرين بدورهم بالثقافة البدوية. وكان لا بد لهذا التراث الشعري البدوي القوي في الأردن من أن يؤثر في شاعرها الكبير الوحيد، مصطفى وهبي التل، ويمنحه تلك الصراحة والتلقائية اللتين اشتهر بهما، إلى جانب الحرية والتجديد اللذين كان الشعر في حاجة إليهما في ذلك الزمن.

---

(٦١٨) أود أن أذكر هنا أن المستعربة الايطالية ماريا نلينو قالت لي في روما عام ١٩٥٢ بأن هذه هي الصفات التي كانت تراها عند المثقفين الفلسطينيين.

(٦١٩) في مقالة بعنوان «في الأدب المهجري» يقول الكاتب المهجري الجنوبي نظير زيتون إن الأدب العربي في المهجر كان مقصوراً على السوريين واللبنانيين لأنه بين المهاجرين الفلسطينيين الذين لم يكونوا أقل عدداً من السوريين لم يظهر أي أديب، ويتساءل: أليس غريباً ألا نجد أي أديب من فلسطين؟. انظر: نظير زيتون، «في الأدب المهجري،» **المعرفة**، السنة ١، العدد ٤ (حزيران/يونيو ١٩٦٢)، ص ٨٩.

(٦٢٠) انظر: جريس القسوس، «الحياة الأدبية في شرق الأردن،» **الرسالة** (٢٥ أيار/مايو ١٩٣٦)، ص ٨٦٦، حيث يشير إلى هذا الشعر البدوي ويقول برغم أنه قد لا يكون وفيراً لكنه ينطوي على عناصر حية تجعله مختلفاً عن الشعر المكتوب بالعربية الفصيحة في الأردن أو غيرها من البلدان العربية.

١ ـ الأردن

أ ـ عوامل التغير: مصطفى وهبي التل (١٨٩٧ ـ ١٩٤٩)

إن في شعر مصطفى وهبي التل من الصفات الجيدة ومن نقاط الضعف أكثر مما نجده عند الشعراء من معاصريه ممن كان يتمتع بشهرة مماثلة. لا يزال أبناء بلده يروون أشعاره العاطفية البسيطة، وما يسري في قصائده من روح تبجح لا تخلو من جاذبية بالرجولة والقوة. وقد ولد الشاعر في مدينة إربد بشمال الأردن، وكان والده مدرساً ويمارس القانون كذلك، وقد اضطر التل إلى مغادرة مدينته الصغيرة ليواصل تعليمه الثانوي. ويبدو أن ذلك قد جرى بشكل متقطع، لأننا نراه يبدل مدرسته ثلاث مرات، فيذهب إلى دمشق أولاً، ثم بيروت، وأخيراً إلى حلب، حيث تخرج عام ١٩١٨ في مدرسة عثمانية الإدارة. وقد بدأ عمله مدرساً في السنة نفسها في «أسكي شهر» ثم عاد إلى إربد بعد عام واحد. ويبدو في حياته العملية النمط المتقلب نفسه الذي عرفه في حياته الدراسية، لأسباب سياسية بالدرجة الأولى. يشير كتّاب سيرته إلى تغير دائم في العمل، وإلى كثير من الاستقالات والعزل من الوظائف، إلى جانب عدة فترات من السجن والنفي. وهم يذكرون كذلك فترتين في حياته عمل فيهما بمهنته، القانون الذي درسه عام ١٩٣٠. كانت الفترة الأولى على شيء من النجاح، وقد دامت بين ١٩٣٠ ـ ١٩٣١، بينما امتدت الفترة الثانية من ١٩٤٢ حتى نهاية حياته. ولكن يبدو أنه في هذه الفترة عرف الإحباط والإخفاق المهني واليأس والإفراط في الشرب والمرض. وفي نهاية هذه الفترة كذلك أصابه العقم في إنتاجه الشعري[٦٢١].

إن هذا الوصف الموجز لحياة التل يكفي للدلالة على أنه كان شاعراً لا منتمياً، غير منسجم مع مجتمعه. كان يحب الخمر والنساء والغناء، لكن هذا ليس الذي ميّزه. فقد كان حبه للحياة لا يقتصر فقط على جوانبها الأكثر مرحاً والأقل مسؤولية، بل كان كذلك احتراماً عميقاً لقيمها الأساسية في الحرية وكرامة الإنسان.

والتل، أو عرار، كما كان يدعو نفسه، يمكن أن يعد **أول شاعر بوهيمي** مهم في الشعر العربي الحديث، وقد يكون أيضاً **أول لامنتم حقيقي** بين الشعراء العرب المحدثين، وأول من رفض النظام الاجتماعي والأخلاقي في الحياة العربية كما عرفها.

---

(٦٢١) حول حياته ومسيرته الأدبية، انظر: الأسد، **الشعر الحديث في فلسطين والأردن**، ص ١٠٩ ـ ١١١؛ محمود المطلق في مقدمته لديوان: مصطفى وهبي التل، **عشيات وادي اليابس** (عمان: دار الطباعة الحديثة، ١٩٥٦)، ص ٥ ـ ١٥، وعيسى الناعوري، «مصطفى وهبي التل،» **الأديب**، السنة ٥، الجزء ٦ (حزيران/يونيو ١٩٤٦)، ص ٤٦ وما بعدها.

فهو في شعره بقي (كما كان متوقعاً) محافظاً على الشكل القديم، لكنه كان قادراً في الغالب على الانفلات من الأساليب القديمة في التعبير واستعمل لغته وطرائقه الخاصة. وقد أدخل إلى الشعر لغة الحديث اليومي واستغل القاموس اللغوي المعاصر، وكان هذا إنجازاً متميزاً في ذلك الوقت. غير أن هذه الصفات من الفرادة والشجاعة، والتلقائية والأصالة، ينال منها إلى حد كبير قدرته على الإهمال وعدم اهتمامه بصقل ما يكتب.

نُشر ديوانه الوحيد، **عشيات وادي اليابس**، بعد وفاته، وقد قام ابنه بجمع قصائده من الصحف والدفاتر والمسودات التي تركها[٦٢٢]. وقد اعترف محمود المطلق صديقه الذي حرر المجموعة وكتب مقدمتها بأنه اضطر إلى حذف بعض القصائد وبعض الأبيات من قصائد أخرى لأنها رديئة جداً ولا يمكن اعتبارها في مستوى شعر الشاعر[٦٢٣]. ويضيف بأنه يعتقد أن الشاعر لم يبذل أي جهد في كتابتها. أما بخصوص الأخطاء اللغوية والنحوية الكثيرة في الديوان، فهو يقول إنه تركها على حالها. ويقال إن التل كان على معرفة جيدة باللغة والنحو، مما يجعل تفسير أخطائه مسألة صعبة، لا تفسَّر إلا بالإهمال وقلة الصبر، فليس من حاجة هنا، مثلاً لاستعمال كلمة «عَوْز» في هذا البيت:

ورعيت حرمة شاعر دنف   يشكو اليك العوْز والفقرا[٦٢٤]

لتقرأ بالتسكين من أجل الوزن، فكلمة «ضيق» أو أي عدد من الكلمات المشابهة كان يمكن أن تفي بالغرض. ثم إن كلمة «عَوَز» و«فقر» مترادفتان تقريباً، ولذا فإن إحداهما نافلة.

وثمة مثال آخر على الأخطاء اللغوية في استعماله كلمة «مديوني» بدل «مديني»:

فذا يقول غريمي كيف تمهله   وذاك يصرخ لم تحبسه مديوني[٦٢٥]

واستعماله الكلمات المبتذلة يصل حداً منفراً أحياناً، وهذا مثال على ذلك:

يا هبر لا بُشرى ولا حُواره[٦٢٦]   يطربها عزفك بالقيثاره
يا هبر حسب الأمة الحمارة   حكومة براجة بصّاره
(فلان) فيها لولب الوزارة[٦٢٧]

(٦٢٢) التل، المصدر نفسه، المقدمة.
(٦٢٣) المصدر نفسه.
(٦٢٤) «تسول شاعر» في: المصدر نفسه، ص ٧١.
(٦٢٥) «إخواني الصعاليك» في: المصدر نفسه، ص ٨١.
(٦٢٦) بُشرى وحُواره، بلدتان في شمال الأردن.
(٦٢٧) «استقلال» في: المصدر نفسه، ص ٩٧.

أما أخطاؤه النحوية فأكثر من ذلك بكثير. فليس من عذر له في عطف الأسماء المرفوعة على اسم منصوب لأن قافية القصيدة في حالة الرفع:

إن في الدير أباً فذ الندى ونبيذ ورعابيب وصدحُ[٦٢٨]

والواقع أن الأخطاء اللغوية والنحوية في شعره كثيرة الورود. لكن ما لديه من تلقائية كان يدفعه كذلك للاستعارة كثيراً من اللغة المحكية من حوله، وبنجاح أحياناً، مثل:

ما زال قلبك ما يزال به رمق و«نفسي لم تزل خضرا»[٦٢٩]

أو مثل قوله:

أو ما تراني والمشيب كما تراه بعارضيّه

ما زلت خفاق الفؤاد ولم تزل «نفسي طريّه»[٦٣٠]

ومثل:

بين الخرابيش لا عمري يضيع سدى ولا يضيق الهدى ذرعاً بأطواري

ولا يرى الهبر بأساً في منادمتي وشرب كأس من الكنياك قعواري[٦٣١]

وثمة مفردات كثيرة استقاها من مهنته، القانون، مثل قوله:

فبحسب قانون الجزاء وحسب أحكام الخزينة[٦٣٢]

إن استعمال اللغة المعاصرة بهذا الشكل الجريء لا يعني أن التل كان شاعراً «حديثاً» تماماً في مفرادته. فقصيدته «على الأطلال» محاكاة مباشرة لقصيدة جاهلية يقف الشاعر الوحيد فيها باكياً عند أطلال مهجورة حيث كانت تقيم المحبوبة. فمثل هذا البيت لا يمكن قبوله من شاعر حديث:

وأضنى فتاكم مكثُ يومٍ وليلةٍ على العيس ما أرضى بها الورك منكب[٦٣٣]

---

(٦٢٨) «أنفاس عيد الفصح» في: المصدر نفسه، ص ٧٦.

(٦٢٩) «تسول شاعر» في: المصدر نفسه، ص ٧٠.

(٦٣٠) «العبودية الكبرى» في: المصدر نفسه، ص ٦٥.

(٦٣١) قعوار، اسم عائلة في الأردن، ربما كانت تتاجر بالخمور. انظر «انصاف ياهو» في: المصدر نفسه، ص ٨٦.

(٦٣٢) «يا مرحبا» في: المصدر نفسه، ص ١٢٩.

(٦٣٣) «على الأطلال» في: المصدر نفسه، ص ١٤٣.

هذا لا يمكن قبوله، وبخاصة لأن الشاعر سبّاق في استعمال اللغة الحديثة في أغلب شعره. ولكن ذلك يشير إلى الصراع الطبيعي الذي يمكن أن يحدث عندما تكون الفطرة الفنية عند شاعر أصيل تحت رحمة تعليم تقليدي تراثي. وفي حالة التل يبدو أن هذه الفطرة قد سلمت في أغلب شعره بسبب ضعف جذور التراث الشعري في المنطقة وبسبب انتشار مؤثرات الشعر البدوي المحلية. لكن بقايا من تعليمه التقليدي، الذي شمل دراسة الشعر القديم، ظلت تمثل جزءاً من المهاد الشعري الذي اتكأ عليه، وتظهر في شعره أحياناً.

يتميز شعر التل بلون محلي غني. فالقارئ الأردني سرعان ما يتأثر لذكر أسماء الأمكنة المألوفة مثل: الحُمّر، زيزاء، وادي السير، وادي الشتاء، ماحص، إربد، الزعتري، الغور، السلط، عمان... الخ. وهذا يختلف كثيراً عن استعمال الكاظمي أسماء الأمكنة العربية التي ترد في الشعر القديم. فهذه الأسماء في شعر التل تتلون بعلاقة عاطفية تجعلها مؤثرة. إنها ذكريات عن حياة سعيدة ذات طابع محلي، عن فتيات شركسيات شقراوات:

فهلمَّ نشربْها فلونُ حبابها ذهبٌ كشعر الشركسية أشقرُ(٦٣٤)

وعن فتيات أردنيات ممشوقات القوام دعج العيون:

هذي القدود المادبيّة والعيون العجرمية
للسّلط تُنسب أم تراها عند حزرك إربديّة(٦٣٥)

وعن غجريات يرقصن ويغنين ويشربن معه:

أين الدفوف وأين طبلك أين فارعة القوام
أين المكحلة التي للحاظها فَتْكُ السهام(٦٣٦)

حيث «كروم جلعاد» مثقلة بنفيس الخمور:

وكرم جلعاد ما بعد التي عصروا بالسّلط منها تلذّ الشرب صهباء(٦٣٧)

وحيث الشقائق في سهول الأردن ووديانه تتورد مثل خدود الأردنيات:

خدّاك يا بنت من دحنون ديرتنا سبحانه بارئ الأردن من باري(٦٣٨)

---

(٦٣٤) «نَوَراً نسميهم» في: المصدر نفسه، ص ١١٣.

(٦٣٥) «تذكارات» في: المصدر نفسه، ص ١٢٦.

(٦٣٦) «الفلا والعيد» في: المصدر نفسه، ص ١٤٢.

(٦٣٧) «والعلم في عمان أزياء» في: المصدر نفسه، ص ٩٤.

(٦٣٨) «بين الخرابيش» في: المصدر نفسه، ص ٨٩.

وحيث جميع الوديان والمنحدرات في الأردن تزدهر في الربيع بأعشاب وخضرة:

وثغرة «الزعتري» افتر مبسمها — عن لون خدك إذ تغزوه أنظاري
وسهل إربد قد جاشت غواربه — بكل أخاذ [كذا] من عشب ونوّار[٦٣٩]

إن حب الوطن هذا ليس من باب القومية الضيقة[٦٤٠]، بل إنه انشغال أصيل بالعالم الحي من حوله، حيث عرف تجارب عزيزة على قلبه. وهو من أوائل الشعراء في العصر الحديث الذين كتبوا غالباً **عن تجربة شخصية**. وعلى الرغم من أنه لم يكن بمعزل عن الوضع العربي العام[٦٤١]، فقد كان ارتباطه العاطفي الأول بمحيطه المباشر.

إن اللون المحلي في شعر التل يحدد أيضاً معالم المزاج الروحي في بلاده، وأوضاعها الاجتماعية والأخلاقية، وتنوع سكانها (ومن بينهم الغجر الذين خلدهم الشاعر في قصائد كثيرة تميزت بأكبر قدر من الطرافة، والبدو، والشركس الذين افتتن بنسائهم الشقراوات «الجميلات») إلى جانب أوضاع البلاد السياسية.

وقد يحق لأصحاب الواقعية المحدثة من المعاصرين القول بأن التل كان **رائداً من رواد الواقعية الاشتراكية**، لأنه كان بطبعه يكره الطبقات ونظامها:

بين الخرابيش لا عبد ولا أمةٌ — ولا أرقّاء في أزياء أحرار
.... — ....
بين الخرابيش لا حرص ولا طمع — ولا احتراب على فلس ودينار
الكل زطّ، مساواة محققة — تنفي الفوارق بين الجار والجار[٦٤٢]

كان التل **يعشق الحرية، والحرية عنده كاملة**، لا تقتصر على الحرية السياسية والعدالة الاجتماعية، كما هو الحال عند أغلب الشعراء في النصف الأول من القرن العشرين. فالغجر الذين يحسبهم بعض الناس أحط طبقات المجتمع، لا يتحدث الشاعر عنهم بتنازل وإشفاق بل نجده يرفع من أقدارهم ويشيد بهم ويكاد يغبطهم

---

(٦٣٩) المصدر نفسه.

(٦٤٠) كما ورد في: عيسى الناعوري، «عرار ـ شاعر الأردن،» **الأديب**، السنة ١٨، الجزء ٤ (نيسان/ابريل ١٩٥٩)، ص ٤٠.

(٦٤١) انظر مثلاً قصيدتيه «سلطان الأطرش» و«نوزاً نسميهم» في: التل، المصدر نفسه. في القصيدة الثانية يظهر اهتماماً بفلسطين.

(٦٤٢) «بين الخرابيش» في: المصدر نفسه، ص ٨٧.

عيشتهم. وهو يعاتب المدعي العام لأنه أبى أن يستقبل واحداً من الغجر حاول زيارته:

يـــا مـــدعـــي عـــام الـــلـــواء وأنـــت مـــن فـــهـــم الـــقـــضـــيّـــة
الـــهـــبـــر جـــاءك لـــلـــســـلام فـــكـــيـــف تمـــنـــعـــه الـــتـــحـــيـــة؟
ألأنّ كـــســـوتـــه ممـــزقـــة وهـــيـــئـــتـــه زريـــة؟
....
فـــاســـرع [كـــذا] وكـــفّـــر يـــا هـــداك الـــلـــه عـــن هـــذي الخـــطـــيـــة[٦٤٣]

هذا يختلف كثيراً عن الشعراء الذين كانوا يطلبون الرحمة للفقراء والمرضى، مثل الرصافي. فهنا تمجيد للكرامة البشرية لم يسبق لها مثال في الشعر العربي المعاصر، وهو توجه نحو القرابة البشرية ومحبة الحرية، بشكل طبيعي، تلقائي، غير مدروس.

ومحبة الحرية هذه تشمل كذلك حرية الفرد الشخصية. فهي تتناول علاقة الفرد بالمجتمع ورفضه المحاظير الاجتماعية المتحجرة:

ماذا على الناس من سكري وعربدتي — ماذا على الناس من كفري وإيماني؟
ماذا على الناس من قولي لهم أحد — ربي وقولي لهم ربي له ثان؟
ماذا على الناس من لهوي ومن عبثي — ماذا على الناس من جهلي وعرفاني؟
.... — ....
ماذا على الناس من حبي مكحلةً — بين الخرابيش أهواها وتهواني؟
.... — ....
قالوا ذوو الشأن في عمّان تغضبهم — صراحتي ولذا أفتوا بحرماني
قالوا ذوو الشأن في عمان قد برموا — بمسلكي واصطفائي رَهْطَ مُجّان
واستنكروا شر استنكار [كذا] هرولتي — إلى الخرابيش مع صحبي وندماني[٦٤٤]

وفي هذه القصيدة يؤكد التل حريته في أن يحب:

قالوا يحبّ، أجل إني أحب، متى — كان الهوى سُبَّةً يا أهل عمّان؟

(٦٤٣) «العبودية الكبرى» في: المصدر نفسه، ص ٦٣. و«الهبر» لقب أطلق على غجري اسمه رصاص لأنه كان رجلاً ضخم الجثة، انظر: المصدر نفسه، ص ٢٣ وعلى ص ٢٥ صورة الهبر في شيخوخته.

(٦٤٤) «بقايا أخان وأشجان» في: المصدر نفسه، ص ١٨٦ ـ ١٨٧.

وهو يتناول كذلك علاقة الفرد بالله وبالدين. لم يخفف من ثورته العارمة ضد أدعياء التقوى سوى دعابة خفيفة الروح وبقية إيمان بالله. ففي رسالة لم تكتمل بعنوان «أصدقائي النَور» يقول إن قسماً من حبه الذي لن يتخلى عنه أبداً هو محبة الله، لكن قسماً آخر منه يتوجه نحو المرح والتمتع بالحب... لكن من دون تهتك. «فأنا طرّاد هوى يفتنني الجمال أينما كان، فالحسن في نظري مصدر كل خير، والخير هو أصل كل لذة...»[٦٤٥].

وهذه كذلك خلاصة جدله المستمر مع الشيخ عبود النجار، وهو حجازي كان يعمل في مجال القضاء حتى أصبح قاضي المحكمة الشرعية بضع سنوات قبل وفاته عام ١٩٤٠[٦٤٦]. كان التل صديقاً للشيخ الذي يبدو أنه كان يلح في نصحه أن يغيّر مسلكه في الحياة، وبخاصة في ما يتعلق بالشراب. لذلك نجد التل يقول:

يرى مواعظه وقفاً على أُذُني ... وأن رأس التقى زجري وإنذاري
كأن عمّان لم تعرف أخا طرب ... غيري يحجّ إلى حانوت خمار
يا شيخُ حسبك أدنى الإثم منزلة ... من رحمة الله ما تدعوه أوزاري[٦٤٧]

ويقول كذلك في قصيدة أخرى:

أكلّ يومين ترميني بموعظة ... فضفاضة نسجها فقه وإفتاء
عبود يا شيخ إني لم أعد عرضاً ... للناس يرمونه بالعتب ما شاءوا
....
عبود يا شيخ يا من في مجالسه ... «للأم» همس وللمعراج ضوضاء
بأي قول لقد صارت محرمة ... على الندامى وأهل الحظ بيراء
....
يا شيخ ما العلم؟ حسب المرء معرفة ... أن الشفاه بوادي السير لمياء[٦٤٨]

والتل مهووس بعبود، وكثير من قصائده تشير إليه بشكل مباشر أو غير مباشر، وأحياناً بلهجة جادة:

وإذا فقيه القوم أسهب واعظاً ... وبه اهتدى غيري فدعني أكفر[٦٤٩]

---

(٦٤٥) نقله محمود مطلق في: المصدر نفسه، ص ٤٢.

(٦٤٦) المصدر نفسه، ص ٢٦.

(٦٤٧) «بين الخرابيش» في: المصدر نفسه، ص ٨٦.

(٦٤٨) «والعلم في عمان أزياء» في: المصدر نفسه، ص ٩٤ ـ ٩٥، و«الأم» كتاب ديني.

(٦٤٩) «نَوَراً نسميهم» في: المصدر نفسه، ص ١١٣.

وأحياناً بلهجة هازلة:

وصاحب من بني النجار عِمّتُهُ كأنما هي «باراشوت» طيار[٦٥٠]

ومثل ذلك قوله:

كعمامة الأستاذ عبّود المزركشة المتينة[٦٥١]

وقد أصبح الشيخ عبود النموذج الأعلى لرجل الدين قاتل المرح في شعر التل؛ ويشاركه أحياناً الشيخ حمزة العربي في هذا الدور[٦٥٢]. لم يسبق ظهور مثل هذه الشخصية في الشعر العربي الحديث. وقد يعكس ذلك انشغال التل بفكرة الخير والشر، وهو، على طريقة أبي نواس، يعزّي نفسه بأن الله غفور عظيم:

يا شيخ حسبك، أدنى الإثم منزلة من رحمة الله ما تدعوه أوزاري

يقول التل أحياناً في تفسير محبته الخمر والشرب أن ذلك نوعٌ من الهروب من الأوضاع العامة والروحية التعسة في بلاده:

والكون غيلٌ لَعَمْري لستُ فيه أرى غير السعالي تناحي اليوم غيلانا

....

أبعد هذا أجب يا شيخ هل حرجٌ عليّ إمّا قضيت العمر سكرانا؟[٦٥٣]

لكن الذين يقرأون شعره لا يكادون يقتنعون بأنه يشرب فقط لكي يتمكن من تحمل الحياة. فالشرب عنده جزء من حب الحياة. يقول في رسالته عن الغجر «إنني رجل طروب، وإنني في حياتي الطروبة أفلاطوني الطريقة، أبيقوري المذهب، خيامي المشرب، ديوجيني المسلك»[٦٥٤]. إن بوهيمية التل خليط مشوش من حب الحرية (وقد يكون من عدم القدرة على الانسجام) ومن المرح، ورفض للحياة كما كانت تعاش من حوله، ومحبة للحياة في جوهرها. فهي ليست بوهيمية شهوانية. وقد يسع المرء القول إن ذلك الموقف لديه كان في جزء منه محاولة للحفاظ على البساطة الأساسية في الحياة الأردنية، واحتجاج على تعقيدات الحداثة المتطورة. وهي تعطّش وبحث عن براءة أساسية كان الشاعر يرى أن الفساد بدأ يعتريها يوماً بعد يوم. وقصيدته «أنفاس عيد الفصح» خير مثال على هذا الموقف:

---

(٦٥٠) «بين الخرابيش» في: المصدر نفسه، ص ٨٦.

(٦٥١) «يا مرحبا» في: المصدر نفسه، ص ١٢٩، وانظر بشكل خاص قصيدة «عبود» وفيها وصف جيد لهذا الشيخ.

(٦٥٢) انظر: المصدر نفسه، ص ١١٠، ١٥٥، ١٦٩ و١٧٥ حيث يذكر الشيخ.

(٦٥٣) «يا جارة البان» في: المصدر نفسه، ص ٥١.

(٦٥٤) المصدر نفسه، ص ٥١، وانظر أيضاً قصيدته الطريفة «أخو طرب» ص ١٦٥.

إن في بعد الفتى عن موطن سامه الغوغاء إرهاقاً لربح

....

موطني الأردنّ لكني به «كلما داويت جرحا سال جرح»

وبنفسي رحلة عن أرضه علّه يشفي من الإرهاق نزح

كل ما أرجوه لو أن مني عاثر الجد إذا يرجو تصحّ

إن أرى لي بيت شعر حوله من شلايا قومك السرحان[٦٥٥] سرح

في فلاة ليس للعلج بها حيّة تسعى وثعبان يفحّ[٦٥٦]

وقد صور التل شخصية أخرى في عدد من قصائده. تلك هي شخصية صديقه الغجري «الهبر». ولكن على الرغم من الصورة الدافئة الممتعة التي يرسمها الشاعر، يبقى الهبر دون منزلة الشيخ عبود من حيث إنه لا يصل درجة الرمز أو النموذج الأعلى. ومع ذلك تبقى أغلب قصائد التل في وصف الهبر طريفة، شفافة، مسلية، وتنطوي على دعابة رقيقة أحياناً[٦٥٧].

كان التل يعرف بين أبناء وطنه بشاعر الغجر؛ وكانت حياته المضطربة، وما لديه من شجاعة لم تتردد قط في مهاجمة نظام الحياة العامة بأكمله، والبيروقراطية المتسارعة في نموها، والشعور الطبقي المتفاقم، وتظاهر قديم العهد بالتقوى والصلاح، قد جعلت من الشاعر **فرداً لامنتمياً**. وهو في رفضه وثورته لا يجاريه أحد من معاصريه، ولا يتفوق عليه أحد بين جيل جديد من الشعراء بينهم كثير من اللامنتمين. ويمكن القول بالتأكيد إن التل يُعَد أول من عانى النفي الروحي في الشعر العربي الحديث[٦٥٨]. من المؤسف أن التل قد عانى إهمالاً نسبياً في الوطن العربي خلال حياته، في وقت كان يمكن الشعر العربي أن يفيد من تجربته وشجاعته. وفي رأيي أن هذا لم ينجم فقط، كما يظن مطلق[٦٥٩]، عن اقتصار اهتمامه على الشؤون الأردنية وانشغاله بالحياة والمشاهد الأردنية، مما أعطاه، كما يؤكد مطلق، نظرة محدودة إلى الحياة، لكن السبب الأكبر في بقاء التل في الظل كان تلك العلاقات الثقافية المحدودة بين الأردن وبقية الوطن العربي، وقد يستثنى من ذلك فلسطين.

---

(٦٥٥) يخاطب زوجته عوفة، وسرحان اسم قبيلتها البدوية.

(٦٥٦) المصدر نفسه، ص ٧٧ ـ ٧٨.

(٦٥٧) انظر قصيدته «عودة الهبر» في: المصدر نفسه، ص ١٥٧.

(٦٥٨) يمكن أن يعد التل أول من دافع من الشعراء المحدثين عن «الصعاليك»، الذين يدعوهم إخوانه، مما يذكر بتقليد قديم في الشعر العربي، انظر «إخواني الصعاليك» في: المصدر نفسه.

(٦٥٩) مقدمة محمود مطلق لـ: المصدر نفسه.

والواقع أن نظرة التل إلى الحياة أبعد ما تكون عن المحدودية، فهو يمتلك آماداً بعيدة يجد منها، مع الأسف، عدم اتصاله بالشعر العالمي. والغريب أن معرفته بالفارسية والتركية وولعه برباعيات الخيام(٦٦٠) لم تترك سوى أثر محدود في شعره. لكن موهبته الأساسية كانت كبيرة. ومن أمثلة الأبعاد الواسعة في شعره مرثيته للهبر الذي أشيع خطأً نبأ موته(٦٦١). فتناوله للموضوع في القسم الأول من القصيدة على غاية من الطرافة. إنه يقول إن «موت» صديقه الغجري ودفنه لم يبعث على الندب ولا الحزن بين الغجر، فقد كانت الطبول تقرع والسكارى يعبون الشراب ويتمتعون بالحياة، كما كانت الموسيقى تصدح وسعاد الراقصة الغجرية المشهورة تؤدي رقصاتها. كان كل شيء يسير على عهده، ولم يذهب شيء بذهاب الهبر. وهذا شيء جديد في الرثاء، غير معروف في العربية(٦٦٢).

يضم ديوان التل ستاً وستين قصيدة، بين قصيرة وطويلة، وأغلبها جاء على الشكل التقليدي ذي الشطرين. استعمل البحور القصيرة المجزوءة في كثير من تلك القصائد، وكان يكثر من استعمال البحور السريعة مثل الكامل (ومن ذلك ثلاث وعشرون قصيدة) والهزج (ومنه ثماني قصائد)، مما يناسب مزاجه المرح. وثمة قصيدتان في الديوان هما «متى؟» و«يا حلوة النظرة» تستحقان اهتماماً خاصاً في هذا السياق لأنهما قد كتبتا بأسلوب الشعر الحر، من النوع الذي شاع في حقبة الخمسينيات. هنا يتخلى الشاعر عن نظام الشطرين ويغير من عدد التفعيلات من سطر إلى آخر في حدود البحر نفسه. لكن من المشكوك فيه جداً أن يكون التل فعلاً قد كتب هاتين القصيدتين. فالتاريخ المدون للقصيدتين هو عاما ١٩٤١ و١٩٤٢ مما يجعلهما سابقتين في التاريخ على أولى التجارب الناجحة المعترف بها في أسلوب الشعر الحر(٦٦٣). وقد كتبت هذه بعد أواسط الأربعينيات على أيدي شعراء لهم باع طويل في الثقافة الغربية. لم يكن عند التل أي خبرة أو معرفة أو صبر على التجريب في الشعر الحر وإنتاج قصيدة طويلة مثل قصيدة «متى؟». ثم إن مزاج القصيدتين وروحيتهما العامة لا تشبه ما عرف عن التل. ففي الأبيات التالية لا وجود لما عُرف عن الشاعر من التباهي الفحولي والروح المرحة في حضور امرأة جميلة.

متى سيتاح لي أن استميح رجاءك العذرا؟

---

(٦٦٠) الأسد، **الشعر الحديث في فلسطين والأردن**، ص ١١٠.

(٦٦١) «رثاء الهبر» في: التل، المصدر نفسه، ص ٦٨ ـ ٦٩.

(٦٦٢) قارن هذه القصيدة بقصيدته التقليدية «برأ بالحسين» في: المصدر نفسه، ص ٩٨ ـ ١٠٤، عن وفاة الحسين بن علي، حيث نجد في كثير من أبياتها تكراراً مبتذلاً.

(٦٦٣) انظر: «٣ ـ حركة الشعر الحر،» في الفصل السابع من هذا الكتاب.

غداة رغبت أن أبقى لديك دقيقة أخرى
ولكني لفرط حماقتي لم أستطع صبرا
وسارعت الخطى سرّا
كأني مجرم فرّا
ولا تسلي إلى أينا
إلى حيث الخداع يعانق النكران والغدرا(٦٦٤)

في هاتين القصيدتين عبارات تذكر بعبارات التل، ولكن ليس من ناقد أو قارىء بين المطلعين على شعر التل قد ادعى جاداً أن التل قد قام بأول تجربة ناجحة في الشعر الحر عام ١٩٤١. لقد كان الجدل حول بدايات هذه الحركة حاداً متواصلاً لزمن طويل بحيث لو أن تجربة التل قد حدثت فعلاً(٦٦٥) لكان من المؤكد أن تحظى بإشارة. ولا يسع الناقد إلا أن يخمن أن هاتين القصيدتين قد كتبهما شاعر آخر بعد ذلك التاريخ وألحقهما بديوان التل.

ب ـ بعض المؤثرات التقليدية

لم يُقدر لأصالة التل أن تكون بداية تيار مستقل في الشعر الأردني، فقد كانت ثمة قوى تقليدية أخرى في الميدان قلصت من أثر تجربة التل في غيره من الشعراء في بلاده. وقد تجمعت هذه القوى، على الطريقة القديمة، حول بلاط الأمير عبد الله بن الحسين (كما كان يدعى آنذاك). كان الأمير نفسه شاعراً من عشاق الشعر القديم. وكان قد قدم عام ١٩٢٠ من الحجاز، موطنه الأصلي، وبقي دائم الحنين إليه، على عادة شعراء الصحراء القدامى. وكان ينظم الشعر على الطراز القديم، ليس فقط في عرف الشريف الرضي وقد كان من المعجبين به على ما يبدو(٦٦٦)، بل في عرف الشعراء الأبعد في القدم، الذين كان كثيراً ما يعكس روحيتهم وأسلوبهم في شعره. وليس للأمير ديوان مطبوع، بل كان له ست عشرة قصيدة بحوزة علي نصوح الطاهر يشير إليها الدكتور ناصر الدين الأسد ولا أعرف ما حصل بها الآن. ويشير تيسير ظبيان كذلك في كتابه **الملك عبد الله كما عرفته** (عمّان ١٩٦٧) إلى بضع قصائد

---

(٦٦٤) «متى» في: التل، المصدر نفسه، ص ١٣٤ ـ ١٣٥.

(٦٦٥) يذكر ذلك بشيء من التردد الكاتب: ناجي علوش. «عجالة في الشعر الأردني الحديث،» **الآداب**، السنة ٣، العدد ١٢ (كانون الأول/ ديسمبر ١٩٥٥)، ص ٣٧.

(٦٦٦) الأسد، **الشعر الحديث في فلسطين والأردن**، ص ٨٩.

ومقاطع من قصائد كان قد نشر له بعضها في جريدته **الجزيرة** التي بدأ بإصدارها عام ١٩٣٩. ويبدو أن الأمير عبد الله قد عالج القصائد القديمة بالمعارضة والتشطير(٦٦٧)، وهي هواية قديمة لم تكن بعد مألوفة في حقبة العشرينيات والثلاثينيات. وقد كتب كذلك قصائد حب وقصائد حنين إلى موطنه، يعالج فيها الموضوعين بطريقة تراثية جداً:

تشوّقت ماءً بالأباطح سلسلا وقد نضبت بالشام كل شناني
فما أمّ خشف ترتعي الضال هزّه نسيم تزجّيه الهبائب واني
أغارت عليه الطلس وهي سواغب تجــرّ إليه الموت بـالـذألان
بأوجد مني يوم أترك مربعي «بسلع» إلى نزال أرض معان(٦٦٨)

إن اللغة والأفكار في هذه الأبيات تقليدية جداً، وكثير من شعر الأمير يعكس الظاهرة نفسها على الرغم من أنه يستخدم لغة أكثر يسراً ويتخذ موقفاً أكثر أصالة في قصائد يتحدث فيها عن تجربة مباشرة، أو في تلك التي ارتجلها أو أملاها(٦٦٩). لكن النتيجة النهائية هي أن الأمير قد غذّى، عن غير قصد منه، اتجاهاً نحو شعر أكثر محافظة. وكان يشجع الأدباء على أن يتقاطروا على بلاطه فيدخل معهم في مسابقات شعرية، أو يدخل مع بعضهم في مراسلات شعرية على شيء من الظرف وخفة الروح(٦٧٠). كان الشعراء الذين وفدوا على الأمير من أقطار عربية أخرى كلهم من المحافظين، وأشهرهم السوري خير الدين الزركلي واللبناني فؤاد الخطيب(٦٧١)، وكذلك الأمير عادل ارسلان.

لقد أشار إلى هذا النشاط الأدبي الكاتب الأردني جريس القسوس، وذلك في مجلة **الرسالة** عام ١٩٣٦، حيث يقول: «دبت في شرق الأردن حياة أدبية جديدة لم يكن لنا عهد بها قبل بزوغ فجر الإمارة»(٦٧٢). وفي حديثه عن الحياة الثقافية في الأردن عموماً، يقول الكاتب إن الحكومة قد فتحت المدارس، وأرسلت بعض الطلبة

---

(٦٦٧) المصدر نفسه، ص ٨٩ هامش. انظر أيضاً: تيسير ظبيان، **الملك عبد الله كما عرفته: مذكرات ووثائق وبيانات هامة عن حياة الفقيد** (عمان: المكتبة الوطنية، ١٩٦٧)، ص ٧٢ ـ ٧٤، حيث يطبق الأمير «التشطير» على أبيات المتنبي المشهورة عن أسد طبريا، مما يميع القصيدة البارعة تماماً؛ انظر أيضاً مثالاً من «معارضاته» لشعراء آخرين، ص ٧٥ ـ ٧٧.

(٦٦٨) كما ورد في: الأسد، **الشعر الحديث في فلسطين والأردن**، ص ٩٠.

(٦٦٩) انظر: ظبيان، المصدر نفسه، ص ٧٩، ٨١ ـ ٨٢، ٨٥ ـ ٨٧ وغيرها.

(٦٧٠) حول مساجلاته الشعرية، انظر: الأسد، المصدر نفسه، ص ٨٨ ـ ٩٠، وانظر ص ٩٣ ـ ٩٥. وحول مراسلاته، انظر: ظبيان، المصدر نفسه، ص ١٠١ ـ ١٠٢ وغيرها. انظر أيضاً مثالاً طريفاً في: التل، **عشيات وادي اليابس**، حيث يدخل الأمير في «معارضة» ونوع من التراسل مع التل نفسه.

(٦٧١) انظر ما كتبه الأسد عنه في: الأسد، المصدر نفسه، ص ٧٦ ـ ٨٠.

(٦٧٢) القسوس، «الحياة الأدبية في شرق الأردن،» ص ٨٦٥.

في بعثات دراسية، وإن هناك رغبة جديدة بين الناس لتعليم أبنائهم. ثم يضيف أن الصحافة المصرية كانت تقوم بدورها في تغذية القراء الشبان بما تحويه من «أدبها الراقي» وبخاصة في **الرسالة**. ثم يقول الكاتب: «بيد أنه... لم يقم في شرق الأردن إلى الآن مؤلف بالمعنى الصحيح، أو أديب منتج يستمد مادته وموضوعه من الحياة»[٦٧٣].

ثم يذكر بعض الكتّاب والشعراء ومن بينهم التل، «شاعر النَور»، لكن لا يذكر شيئاً عن أصالة هذا الشاعر وصدقه. وقد يستنتج المرء أن ما يقصده الكاتب بشعر «الحياة» قد يكون ذلك الشعر السياسي والاجتماعي المباشر الذي كان يكتب بكثرة في الوطن العربي وفي فلسطين في ذلك الوقت. ثم يخلص الكاتب إلى القول إن «الحياة الأدبية في شرق الأردن ضئيلة ضعيفة إذا ما قورنت بغيرها من الأقطار العربية، على أن سيرها في مضامير النشوء والتطور على هذا الشكل المدهش ليدعو إلى التفاؤل الشديد»[٦٧٤].

٢ ـ فلسطين

أ ـ عوامل التغير: إبراهيم طوقان (١٩٠٥ ـ ١٩٤١)

كان إبراهيم طوقان أبرز الشعراء في فلسطين في حقبة العشرينيات والثلاثينيات، وكان له التأثير الأكبر في الدخول بالشعر في بلاده إلى العصر الحديث. والشاعر من نابلس، وهي مدينة كانت تُعرف مع ما يحيط بها من قرى باسم «جبل النار» خلال فترة الانتداب، لأن ثوار فلسطين وجدوا في هذه المنطقة معقلاً لهم في حقبة الثلاثينيات. ويبدو أن الثورة والمقاومة من صفات تلك المدينة في التاريخ[٦٧٥]. وقد عُرفت المدينة بميزة أخرى وهي محبة العلم. فمنذ العقود الأولى من القرن العشرين، وربما قبل ذلك، كان أهل نابلس يطلبون المعرفة أكثر مما تستطيع نابلس تقديمه. فذهبوا إلى بيروت وإسطمبول وغيرها من الحواضر لمواصلة دراستهم ليعودوا، أحياناً، شباناً يرفضون روح المحافظة الشديدة في مدينتهم، وليستقروا في مدن فلسطينية أكثر تحرراً، أو في أقطار عربية أخرى[٦٧٦]. وكان ذلك يعني استمرار

---

(٦٧٣) المصدر نفسه.

(٦٧٤) المصدر نفسه، ص ٨٦٧.

(٦٧٥) انظر: زكي المحاسني، **شاعر فلسطين، إبراهيم طوقان، في حياته وشعره وشقاء بلاده بالصهيونية والاستعمار**، طبعة جديدة (القاهرة: دار الفكر العربي، [د.ت.])، ص ١٤ ـ ١٥، وعبد اللطيف شرارة، **ابراهيم طوقان**، شعراؤنا؛ ٩ (بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٦٤)، ص ٨ ـ ٩.

(٦٧٦) الأسد، **الشعر الحديث في فلسطين والأردن**، ص ٤١ ـ ٤٢، نقلاً عن: محمد رفيق التميمي، **ولاية بيروت، القسم الجنوبي** (بيروت: ١٣٣٥ هـ).

الهجرة المتقطعة من نابلس التي واظبت على روح المحافظة الضيقة حتى إلى يومنا هذا. بعد ذلك، في حوالى منتصف القرن، كان الافتقار إلى الحرية الشخصية في المدينة سيتحول إلى مصدر دائم للشقاء والرفض لدى شاعرة نابلس المشهورة، فدوى طوقان، شقيقة إبراهيم التي لم تستطع الهجرة (ولعلها أهم شعراء فلسطين قبل الستينيات الذين نبغوا من دون أن يكونوا قد نزحوا عن وطنهم، ولكن ذلك حدث بفضل إبراهيم الذي رعى فدوى وشجعها وغذّى موهبتها). وقد أدّت نابلس دوراً مهماً في حياة إبراهيم طوقان وشعره. فشعره يصور مزاج المدينة القومي الملتهب، ويسجل الأحداث السياسية في فلسطين في العشرينيات والثلاثينيات، كما يمثل صراع المدينة البطولي ضد الصهيونية.

كانت تقاليد الأسرة عوناً كبيراً للشاعر كذلك، إذ يبدو أن محبة المعرفة كانت تسري في عروق أفرادها. ويقال إن إبراهيم طوقان(٦٧٧) قد نال تشجيعاً من جده الذي كان يكتب بعض الشعر والزجل، وإن والدة الشاعر كانت مولعة بالأدب البطولي العربي. وكان والد الشاعر يريد لإبراهيم وبقية أولاده أن يدرسوا القرآن، فغدا الشاعر كثير الاهتمام بالقرآن يختم تلاوته كل رمضان. وفي دراسته الابتدائية كان إبراهيم محظوظاً كذلك، لأنه درس بين عامي ١٩١٤ و١٩١٨ في مدرسة جيدة في نابلس هي المدرسة الرشيدية الغربية حيث كان معلموه من محبي الأدب. كان أحد معلميه يقرض الشعر، وكان آخر قد تخرج في الأزهر وعرف شعر الكلاسيكيين المحدثين في مصر عن كثب. ويبدو أن طريقة تعليم الأدب العربي في تلك المدرسة كانت متمشية مع العصر، إذ اطلع التلامذة على شعر شوقي وحافظ ومطران في وقت مبكر من حياتهم الدراسية، كما اطلعوا على شعر آخرين من شعراء العرب المعاصرين من الجيل السابق. ثم أكمل الشاعر تعليمه الثانوي في مدرسة القديس جورج التبشيرية (المعروفة في العربية الدارجة باسم مدرسة المطران) في القدس، حيث لا بد من أنه قد درس الإنكليزية. وإبان دراسته في القدس تعرف إبراهيم على معلم بارز هو نخلة زريق الذي كان يدرّس في الكلية الإنكليزية في القدس(٦٧٨)

---

(٦٧٧) حول حياته وخلفيته الثقافية، انظر: الأسد، المصدر نفسه، ص ١٣٩ ـ ١٤٨؛ المحاسني، المصدر نفسه، ص ١٠ وما بعدها؛ يعقوب العودات [البدوي الملثم]، **ابراهيم طوقان في وطنياته ووجدانياته** (بيروت: المكتبة الأهلية، ١٩٦٤)، ص ١٨ ـ ٢١ وغيرها؛ عمر فروخ، **شاعران معاصران، إبراهيم طوقان وأبو القاسم الشابي** (بيروت: المكتبة العلمية، ١٩٥٤)، ص ١٣ وما بعدها وصفحات متفرقة، وعبد الرحمن ياغي، **حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى النكبة** (بيروت: المكتب التجاري، ١٩٦٨)، ص ٢٧٨ وما بعدها.

(٦٧٨) انظر: البدوي الملثم، المصدر نفسه، ص ٢٠ والهامش؛ المحاسني، المصدر نفسه، ص ٢١ ـ ٢٢، والأسد، المصدر نفسه، ص ١٤٥ ـ ١٤٦. يبدو أن هؤلاء الكتاب يؤكدون أثر هذا المربي، لكن فروخ =

ووقع هو وسواه من المتأدبين الشبان تحت تأثيره.

وفي عام ١٩٢٣ ذهب إبراهيم إلى الجامعة الاميركية في بيروت حيث بقي حتى عام ١٩٢٩. وهناك في بيروت، إذ كان يسير حثيثاً نحو الرجولة، بدأ إبراهيم حياته شاعراً. فقد لقي تشجيعاً كبيراً من الصحافة في لبنان التي نشرت قصائده، كما عرف في الجامعة شعراء من أقطار عربية أخرى مثل حافظ جميل من العراق ووجيه البارودي من سوريا. كما التقى بالأديب اللبناني عمر فروخ الذي كان معجباً بإبراهيم وصادقه ثم كتب سيرة حياته في ما بعد. وفي هذا الجو من الحرية النسبية عرف الشاعر الحب، إذ تعرف على الجمال الأنثوي في الكلية وخارجها. وقد ذكر ذلك في شعره:

أول عـهـدي بـفـنـون الـهـوى ... بـيروت أنـعـم بـالـهـوى الأول[٦٧٩]

لكنه خلال سنواته في الجامعة أصيب بنوبات متكررة من اضطراب المعدة، يبدو أنها تطورت إلى قرحة أدت به إلى موت مبكر.

في غضون الاثنتي عشرة سنة بين تخرجه في الجامعة إلى حين وفاته عام ١٩٤١، عمل طوقان في وظائف عدة تراوحت بين التدريس الذي كان يمقته[٦٨٠]، والوظيفة المكتبية، متنقلاً بين نابلس والقدس وبيروت وبغداد. وقد زار مصر في فترة مبكرة طلباً للعلاج، ويبدو أنه استطاب الإقامة في القاهرة، ففيها وجد مجالاً كبيراً للمتعة فاق حتى ما لقيه في بيروت. غير أنه، كشاعر، لم ينل اهتماماً كبيراً من أدبائها، وحز ذلك في نفسه:

أُحـب مـصـر ولـكـنْ مـصـرُ راغـبـةٌ ... عـنـي فـتُـعْـرِض مـن حـين إلى حـين

....

ومـا عـتـبـت عـلى هـجـر تُـدِلُّ بـه ... إن الـدلال يـمـنّـيني ويـغـريـنـي[٦٨١]

= يقول إن طوقان لم يعرفه إلا قليلاً. انظر: فروخ، المصدر نفسه، ص ١٨. ورغم معرفة فروخ بطوقان، يميل المرء إلى الاعتقاد أن زريق كان له أثر طيب في الشاعر الناشئ، لأن فلسطين لم تكن غنية بالأندية الأدبية في ذلك الوقت، كما إن المربين من ذوي الاتجاهات الأدبية خليقون بأن يشكلوا قطب اهتمام حتمياً لشاب طموح مثل طوقان. انظر أيضاً قصيدة للرصافي في مدح زريق، ربما كان قد كتبها في أوائل العشرينيات عند إقامة الرصافي في القدس، في: الرصافي، **ديوان الرصافي**، ص ١٤٦ ـ ١٤٧.

(٦٧٩) إبراهيم طوقان، **ديوان إبراهيم**، ط ٢ (بيروت: دار الآداب، ١٩٦٦)، ص ١٣٨.

(٦٨٠) انظر قصيدته «الشاعر المعلم» في: المصدر نفسه، ص ١٦٩ ـ ١٧١.

(٦٨١) نقلاً عن: البدوي الملثم، المصدر نفسه، ص ٥٠، وانظر ص ٥٣ ـ ٥٤ حول جواب الأمير شكيب أرسلان للشاعر بخصوص موقف الأدباء المصريين، الذي شكا منه مراراً كثير من الشعراء والكتاب العرب على أنه موقف إهمال للأدب المكتوب خارج مصر.

يتميز شعر إبراهيم طوقان بالصدق والتعبير عن الحقيقة العاطفية. إنه شعر واضح ومباشر، لغته بسيطة منتقاة، وعباراته قوية ومقتضبة في الغالب. ويعكس شعره أثر الشعر القديم فيه إلى جانب أثر القرآن(٦٨٢). ولكن على الرغم من أنه كان على اطلاع أكيد على شعر عدد من الشعراء الأجانب، بمن فيهم الرومانسيون الإنكليز شلي وكيتس وكولردج وبايرون، إلا أن أولئك الشعراء لم يتركوا أثراً ملموساً في شعره. غير أن بإمكان الناقد أن يلمس تغيراً دقيقاً حذقاً في حساسيته الشعرية لا بد من أنه نجم عن دراسته وعن النظرة الأكثر معاصرة التي اكتسبها. فقد تغير الشعر في فلسطين على يديه تغيراً سريعاً، مكتسباً رؤيا أكثر حداثة، ومتحدثاً بعبارات موجزة مجددة عن تجربة الشاعر الخاصة وعن تجربة شعبه. كان الشعر بين يديه يتنقل بلباقة ويسر من التعبير الجزل الغاضب إلى التهكمي المرير إلى الرقيق الدمث. وكان يدرك ما يحيق بشعبه من خطر نابع من الأمرين: من الاستعمار ومن مثالب أكيدة راهنة في الشعب تنذر بالويل، فراح يرسم بعبارات واضحة رؤياه النبوئية المريعة للدمار والنفي:

يـــا قـــوم ليس عــــدوكـــم ممـــــن يـــــلين ويـــــرحـــــم
يـــا قـــوم ليس أمــــامــكـــم إلا الجـــلاء فـــحـــزّمـــوا(٦٨٣)

ثم يخاطب ابن وطنه محذراً:

وأنـت كـمـا عـهـدتـك لا تـبـالي بـغـيـر مـظـاهـر الـعـبـث الـرخـاص
مـصـيـرك بـات يـلـمـسـه الأداني وسـار حـديـثـه بـين الأقـاصـي
فـلا رحـب الـقـصـور غـداً بـبـاقٍ لساكنها ولا ضيق الخصاص(٦٨٤)

كان طوقان رجلاً يحب الحياة ويدرك قواها الجوهرية، فراح يتغنى بالصراع البطولي في وطنه(٦٨٥) ويمجده، رافضاً من دون هوادة جميع قوى التقاعس والحذر

---

(٦٨٢) مثالاً على أثر الشعر القديم في طوقان، انظر هذا البيت:

تبارك هذا الوجه ما أوضح السنى وما أطـيـب المفـتـرّ والمتـوزّدا

وهذا يذكرنا ببيت شهير لعبد الله بن الصماح القشيري:

بنفسي تلك الأرض ما أطيب الربى وما أحسن المصطاف والمتربعا

البيت في قصيدة طوقان أخذ من: طوقان، المصدر نفسه، ص ١١١. وعن الآثار القرآنية، انظر:

وسقاه في الفردوس مختوم الرحيق وركّبه
فإذا بها مَلَكٌ تَنَزَّل للقلوب المتعبة

كلا البيتين موجود في: طوقان، المصدر نفسه، ص ٩٥.

(٦٨٣) «يا قوم» في: المصدر نفسه، ص ٧٧.

(٦٨٤) «مناهج» في: المصدر نفسه، ص ٨٦ ـ ٨٧.

(٦٨٥) انظر مثلاً قصائد «الشهيد» و«الفدائي» و«الثلاثاء الحمراء» في: المصدر نفسه.

والشر والخديعة التي كانت تستنفد حياة البلاد[٦٨٦]. إنه يرسم صورة البطل المقدسة، وصورة الثائر والشهيد رسماً واضحاً مؤثراً، فهو يقول عن الشهيد:

عبس الخطب فابتسمْ وطغى الهول فاقتحمْ
رابط الجأش والنهى ثابت القلب والقدم
نفسه طوع همّةٍ وجمت دونها الهمم
تلتقي في مزاجها بالأعاصير والحمم[٦٨٧]

ويقول عن الفدائي:

لا تسل عن سلامتهْ روحه فوق راحتهْ
بدّلته همومه كفناً من وسادته
يرقب الساعة التي بعدها هولُ ساعته
....
من رأى فحمة الدجى أضرمت من شرارته
حمّلته جهنّم طرفاً من رسالته
وهو بالباب واقف والردى منه خائف
فاهدئي يا عواصف خجلاً من جراءته[٦٨٨]

وفي شعره تقف هذه الشخصيات الفلسطينية النبيلة إلى جانب شخصيات غير جديرة بالاحترام من أبناء فلسطين أيضاً، مثل سماسرة الأراضي الذين يقول عنهم:

أمّا سماسرة البلاد فعصبة عار على أهل البلاد بقاؤها
إبليس أعلن صاغراً إفلاسه لما تحقّق عنده إغراؤها
يتنعمون مكرَّمين كأنما لنعيمهم عمّ البلاد شقاؤها
هم أهل نجدتها، وإن أنكرتهم وهمو، وأنفك راغم، زعماؤها
وحماتها، وبهم يتمّ خرابها وعلى يديهم بيعها وشراؤها[٦٨٩]

ويفتح طوقان جرحاً ناغراً في النفس عند الحديث عن أمثال هؤلاء الناس الذين يهددون وطنه: عن الخونة وعن الرجال الذين يتكلمون ولا يعملون، مع أنهم متربعون على مواقع الزعامة والمسؤولية. كان الخطر الذي يحس به الشاعر كبيراً إلى درجة أنه قد التجأ، من دون وعي منه، إلى أسلوب جديد في الخطاب، أدرك أنه

---

(٦٨٦) انظر عدداً من قصائده حول هذه الأمور، مثل «إلى بائعي البلاد» و«يا رجال البلاد» و«القدس» و«فلسطين مهد الشقاء» في: المصدر نفسه.

(٦٨٧) «الشهيد» في: المصدر نفسه، ص ٥.

(٦٨٨) «الفدائي» في: المصدر نفسه، ص ٤٧ ـ ٤٨.

(٦٨٩) «السماسرة» في: المصدر نفسه، ص ٦٩.

سيستثير أكبر استجابة مباشرة وينبه إلى المصير الذي كان يحس بقرب نزوله ببلاده، وهو أسلوب المفارقة والتهكم. كان الشعر العربي الحديث، عند معالجته المشكلات السياسية أو الاجتماعية، شعر غضب واحتجاج على وجه العموم، أو شعر رجاء ووعظ. وقد كان حافظ إبراهيم أول من نجح باستخدام المفارقة. ثم استطاع طوقان والتل تطوير ذلك خطوة أخرى. غير أن شعراء الخمسينيات والستينيات لم يستفيدوا إجمالاً من هذا العنصر الذي سبق أن طوره هؤلاء قبلهم ولم يستغلوه في وصف الأوضاع المعاصرة الأشد تعقيداً. أما طوقان فهو يضيف المفارقة إلى السخرية، متجنباً بذلك زيادة التبسيط في التعبير أو اللهجة التقريرية اللتين كان الشاعر قميناً بأن يقع فيهما لو أنه استخدم القول المباشر وحده. ففي إحدى قصائده المشهورة، يخاطب الزعماء الفارغين، العاجزين، الثرثارين، بقوله:

انتم (المخلصون) للوطنيه	أنتم الحاملون عبء القضيه
انتم العاملون من غير قول	بارك الله في الزنود القويه
(وبيان) منكم يعادل جيشاً	بمعدّات زحفه الحربيه
(واجتماع) منكم يردّ علينا	غابر المجد من فتوح أميه
وخلاص البلاد صار على الباب	وجاءت أعياده الورديه
ما جحدنا (أفضالكم) غير أنا	لم تزل في نفوسنا أمنيّه
في يدينا بقية من بلاد	فاستريحوا كي لا تطير البقيه(٦٩٠)

يقف هذا على النقيض من لهجته وأسلوبه عندما يتحدث عن أبطال بلاده. فهو عند ذلك محكم العبارة، متوتر، متحمس، جزل العاطفة، لا أثر في قصائده هذه للسخرية اللاذعة أو للروح المرحة التي تميز بقية شعره. والواقع أن طوقان استطاع أن يطور **عنصر اللهجة في الشعر**، وهو بحق من أوائل الشعراء العرب المحدثين الذين أصابوا تنويعاً منعشاً في اللهجة والأسلوب.

وكما هو الحال عند عمر أبو ريشة، كان الموضوع الثاني الكبير عند طوقان هو المرأة. غير أنه يقارب موضوع الحب مقاربة سهلة من دون تعقيدات أبي ريشة وذلك التردد المرهق بين شهوته المرأة وتقديسها. فقد كان طوقان شاعراً واقعياً يحب جمال المرأة:

وأما وقلب قد رأت	في الساجدين تقلبه
صلى لجبار الجمال	ولا يزال معذّبه(٦٩١)

لكن موقفه الأساسي موقف القائل «إجمع من براعم الورد ما استطعت». كان

(٦٩٠) «أنتم» في: المصدر نفسه، ص ٧٣.

(٦٩١) «في المكتبة» في: المصدر نفسه، ص ٩٦.

الحب يجيئه سهلاً، لا يقتضي كثيراً من العناء ولا يحتاج إلى الكثير من التفلسف. فالرقة التي تظهر في قصيدته الجميلة «حيرة»، ثم الفهم الواقعي للقيم الاجتماعية المفروضة على فتاة متحررة في فترة العشرينيات والثلاثينيات، كما في قصيدته «في المكتبة» من جهة، يقابلها من جهة أخرى توجه عابث نحو الحب والجنس، عندما تسنح له الفرصة، كما في قصيدته «في دير قديس» حيث يقول:

ما عرش بلقيس في إبّان دولتها ولا سليمان مزفوفاً لبلقيس
يوماً بأعظم منا في السرير وقد دام العناق إلى قرع النواقيس[٦٩٢]

وكان أحياناً ينظم شعراً خليعاً، لكن القصائد المفرطة في الخلاعة لم تنشر قط، بل تركها مخطوطة بعنوان **الشرارات**. وقد حفظ معاصروه الكثير منها. وكان قد كتب بعض تلك القصائد بالاشتراك مع أصدقائه الشعراء في بيروت، مثل وجيه البارودي[٦٩٣]. ففي هذه القصائد غير المنشورة كما في القصائد الأكثر اعتدالاً التي نشرها في مجموعته نلمس موقفاً مرحاً خالياً من الهمّ طالما جذب قراءه.

إن شعر الحب عنده لا يكشف عن عمق ولا يجسد أي رؤيا. والروح العابثة في قصائده الخليعة، كالعاطفة المتأججة في شعره القومي المليء بالنقد الصّريح، كانت بمثابة تنفيس لشعب يعاني قهراً سياسياً وكبتاً عاطفياً وجنسياً معاً.

لكن الوطنية والحب لم يكونا وحدهما الموضوعين اللذين عالجهما الشاعر. فقد كتب بعض قصائد المناسبات، وأغلبها من المراثي، بحسب الأسلوب الشائع في أيامه، إلى جانب بعض القصائد المتعلقة بتجاربه الأخرى في الحياة. فقصيدته المشهورة «ملائكة الرحمة» عن الممرضات اللواتي عنين به في مرضه، قد كسبت شهرة عظيمة لما فيها من رقة وإيقاع موسيقي وقافية مبتكرة، ولما تتضمنه من مقارنة بين الممرضات وبين الحمائم البيض التي ترفرف حول البركة:

بيض الحمائم حسبهنّه أني أردّد سجعهنّه
رمز السلامة والوداعة منذ بدء الخلق هنّه
في كل روض فوق دانية القطوف لهنّ أنّه
....
المحسنات إلى المريض غدون أشباهاً لهنّه
الروض كالمستشفيات دواؤها إيناسهنّه[٦٩٤]

---

(٦٩٢) المصدر نفسه، ص ١١٠.

(٦٩٣) انظر: ياغي، **حياة الأدب الفلسطيني الحديث، من أول النهضة حتى النكبة**، ص ٢٧٨.

(٦٩٤) طوقان، المصدر نفسه، ص ١٦٢ ـ ١٦٤.

كتب طوقان كثيراً من المراثي، بما كان أحسنها قصيدته في رثاء الملك فيصل الأول التي نظمها عام ١٩٣٤[٦٩٥]. لكن أغلب مراثيه تقليدية، حيث توصف جنازة الميت بالعظمة للإشارة إلى عظمة الميت، وحيث تبكي على الميت وتحزن لفقده الأماكن التي عاش فيها أو كان يرتادها:

أغمْدان ما يبكيكِ يا كعبة الهدى   وفيم الأسى يا هيكل الفضل والندى[٦٩٦]

هنا نجد الفلسفة نفسها حول الموت التي كانت موجودة في الشعر القديم. فهي فلسفة قبول ورضا، يكون الموت فيها طريقاً يجب أن يسلكه كل إنسان:

طريق الردى مهما يطل يلقه الردى   قصيراً وإن يوعر يجده ممهّدا
وموت الفتى تحني الثمانون ظهره   كموت الفتى في ميعة العمر أمردا[٦٩٧]

ثمة نقطة اختلاف وحيدة في مراثيه، وهي أنه غالباً ما يستعمل موضوعه الرئيسي، أي الرثاء، مقدمة لمناقشة مشكلات وطنية. ففي رثاء مدرّسه اللبناني، جبر ضومط، ينقلب فجأة إلى الحديث عن بلفور الذي أعطي باسمه الوعد بتأسيس وطن قومي لليهود في فلسطين:

وما قهر الموت القويّ سوى امرئ   يخلّف بين الناس ذكراً مخلدا
يخلّف طيب الذكر لا كالذي قضى   وخلّف وعداً في فلسطين أنكدا[٦٩٨]

وهو يلجأ كذلك، في بعض المواضيع من مراثيه، إلى الهجوم على الشرور التي كانت تعرقل كفاح الأمة وتكاد تؤدي إلى مصيبة عاجلة، كما في هذه القصيدة التي يندب فيها زعيماً فلسطينياً:

يا موطناً في ثراه غاب سادته   لو كان يخجل من باعوك ما باعوا[٦٩٩]

وقد يعجب المرء كيف أن هذا الشاعر، الذي أمضى أغلب حياته بعد الطفولة يعاني المرض واعتلال البنية، لم يعالج مشكلة المرض والموت بشكل أعمق وأكثر حدة[٧٠٠]. وقد كان على وعي تام باعتلال صحته واقتراب أجله:

---

(٦٩٥) المصدر نفسه، ص ٢١٣ ـ ٢٢١.

(٦٩٦) «صاحب غمدان» في: المصدر نفسه، ص ١٩١، وغمدان اسم قصر المتوفى.

(٦٩٧) المصدر نفسه، ص ١٩٤.

(٦٩٨) المصدر نفسه، ص ١٩٥.

(٦٩٩) «رثاء نافع العبوشي» في: المصدر نفسه، ص ١٨٣، وانظر أيضاً ص ٢٠٩ من مرثية عبد المحسن الكاظمي، وص ٢١٥ من مرثية الملك فيصل الأول، في: المصدر نفسه.

(٧٠٠) لمناقشة ذلك، انظر: يوسف حسين بكار، «ابراهيم طوقان وأثر المرض في حياته،» **الأقلام** (آذار/مارس ١٩٦٧)، ص ١٢٢ ـ ١٢٣.

أرى الـثـلاثـين سـتـعـدو بـيه مـغـيـرة أفـراسـهـا فـي اقـتـراب
وبـعـد عـشـر يـلـتـوي عـوديـه وينضب الزيت ويخبو الشهاب(٧٠١)

ولهجته في هذا الجزء من القصيدة حزينة بالغة التأثير:

يـالـذَ لي يـا عـين أن تـسـهـدي وتـشـتـري الـصـفـو بـطـيـب الـكـرى
لي رقـدة طـويـلـة فـي غـد لـلـه مـا أعـمـقـهـا فـي الـثـرى
ألم تـري طـيـر الـصـبـا فـي يـدي أخـشـى مـع الـغـفـلـة أن يـنـفـرا
طـال جـنـاحـاه وقـد يـهـتـدي الى أعـالي دوحـه مُـبـكـرا

يجد المرء في هذه الأبيات أنبل الصور جميعاً في شعر طوقان، غير أن اللهجة الطريفة التي تعبر عن القبول الحزين بقدر وشيك الوقوع لا تستمر طوال القصيدة، فهي تبدأ وتنتهي كأغنية حب لفتاة إسبانية. وفكرة الموت قبل الأوان لا تؤدي به إلى أي تأملات فلسفية عن الموت نفسه، لأن الشاعر فيه لا يمتلك أي ميول ميتافيزيقية، فهو يجد في فكرة الموت حافزاً يجعله يشتاق أكثر إلى ملذات الحياة قبل أن تنتهي.

غير أن التطور في شعر طوقان، وهو الذي خرج من أرضية شعرية قاحلة نسبياً في فلسطين ليعانق حساسية شعرية حديثة، لم يكن دائماً متكافئاً، ونرى هذا في الفرق الكبير في مستوى الصور التي استعملها. فجمال الصور التي يجدها المرء في عدد من الأمثلة المختلفة أعلاه لا يتكرر دائماً، بل إنه كثيراً ما ينحدر نحو المستهلك، وقد يغلب أن تكون الطبيعة لديه شيئاً سطحياً كما هو الحال في بعض الشعر القديم، كما نجد في هذا البيت:

أبـعـدت فـي جـنـح الـدجـى طـائـفـاً كـلـمـحـة الـبـرق سـرى خـاطـفـا(٧٠٢)

فلمحة البرق صورة مستهلكة، لا في الشعر وحده بل في الحديث اليومي. والطبيعة في المثال التالي تقدم له المقارنات السطحية نفسها:

جـنـة الحـسـن لـديهـا طـيـبـهـا وقـفٌ عـلـيهـا
وردهـا فـي وجـنـتـيـهـا ثـمـل مـن مـقـلـتـيـهـا
هـي ريحـانـة قـلـبـي
ليتـهـا كـانـت بـقـربـي(٧٠٣)

استخدم الشاعر الحكاية الرمزية بشكل لا يكشف عن طرافة كبيرة في قصيدته

(٧٠١) «غادة اشبيلية» في: طوقان، المصدر نفسه، ص ١٤٠ ـ ١٤١.

(٧٠٢) المصدر نفسه، ص ١٢٢.

(٧٠٣) «فرحتي» في: المصدر نفسه، ص ١١٥.

«مصرع بلبل» حيث يرمز البلبل إلى الشاب المخدوع، والوردة إلى فتاة اللذة، والحديقة إلى ألحان. لكن بعض قصائده الأخرى تتميز بالحركة والشفافية الكبيرة. ولعل قصيدته «حيرة» أفضل مثال على الحركة النفسية إذ تواجه اندفاعات الشوق والرغبة:

ما كنت أرغب أن أسمّى قاسياً ... فأنقّر الأحلام من عينيها
والشوق يدفعني إلى إيقاظها ... ويدي تحاذر أن تمدَّ إليها
وكأنما شعر الرقاد بنعمة ... فأقام غير مفارق جفنيها
ويل لقلبي، كيف لم يفتك به ... مرأى تقلّبها على جنبيها
وتنهّدت مما تكنّ ضلوعها ... يا شوق ويحك لا ترع نهديها
حسبي جوى أني نظرت لشعرها ... ينكبّ مرتشفاً ندى خديها
وأغار منه إذا اطمأن بها الكرى ... ويثيرني متوسّداً زنديها

....

أرنو بلهفة عاشق لم يبق من ... صبر لديّ، وقد حنوت عليها
فيصدّني أدبي فأبعد هيبة ... وأودّ لو أجثو على قدميها
فالنفس بين تهيّب مما ترى ... وتلهّب، فاحترت في أمريها
ولعلّ أشواقي بلغن بي المدى ... فوقعت.. لا أصحو على شفتيها

أما الشكل في شعره فقد مر ببعض التجارب كذلك. وعلى الرغم من أن الشكل الأساسي في هذا الشعر هو نظام الشطرين، ثمة بعض محاولات للتنويع. فقد كتب عدداً من القصائد على أسلوب المقطوعات حيث تتكرر تنويعات القوافي والأوزان في المقطع الواحد مثلها في المقاطع الأخرى، على طريقة الموشح. لكن التوفيق لم يحالفه دائماً في اختيار الشكل. فقصيدته «الثلاثاء الحمراء» في رثاء ثلاثة من الثوار الفلسطينيين الذين أعدموا في عكا بفلسطين عام ١٩٢٩ فيها من الحذلقة في التنويع ما لا يتماشى مع المناسبة الحزينة المتفجرة:

لما تعرّض نجمك المنحوس ... وترنّحت بعرى الحبال رؤوس
ناح الأذان وأعول الناقوس ... فالليل أكدر والنهار عبوس
طفقت تثور عواصف ... وعواطف
والموت حيناً طائف ... أو خاطف
والمعول الأبدي يمعن في الثرى ... ليردّهم في قلبه المتحجر(٧٠٤)

ثم تأتي المقاطع الأخرى على النمط نفسه مع اختلاف القوافي باستثناء القافية الأخيرة، التي تتكرر على مدى القصيدة. مثل هذا التنويع المعقد الذي يغاير من طول

---

(٧٠٤) المصدر نفسه، ص ٨ ـ ٩.

الأبيات كما يغاير في القوافي يتبع درجة من التشكيل المتعمد لا تناسب الموقف الجليل المهيب. فلحظات الشعور المكثف، التي لا شك يمليها موقف متفجر بالعاطفة، تتطلب أكبر قدر من بساطة الأسلوب واللغة والاستعارة(٧٠٥).

إن تجربة طوقان، إذاً، كانت تميل إلى تحديث الشعر في فلسطين، ولكن في حدود الإطار القديم، فقد حافظ هو نفسه على كثير من الخصائص التي يتميز بها قديم الشعر العربي، واقعيته وتصويره الحقيقي للأشياء، ثم حبكة عبارته ولغته القوية الدقيقة. لكن روحه كانت حديثه، وهو لم يتكلم إجمالاً إلا على زمنه وتجاربه. ويبقى طوقان واحداً من الشعراء العرب القلائل الذي نجحوا حتى الآن بإدخال عنصر المفارقة والسخرية في الشعر بشكل مؤثر، وعلى الرغم من الإطار القديم، فإن شخصيته صافية رائقة، وشعره، خلافاً لشعراء الكلاسيكية المحدثة، يمثل سجلاً صادقاً لحياته. وعلى الرغم من تمرده ورفضه ومرضه العضال، فإنه لم يلجأ قط إلى الرومانسية الهروبية التي شاعت في الثلاثينيات والأربعينيات في كثير من بلدان الوطن العربي، وبخاصة في مصر. وقد بقي الشاعر واقعياً، لكنه في تمجيده الشهداء والثوار في وطنه استطاع التحليق إلى ذرى سامقة. وخلاف ذلك بقي خياله منضبطاً غير مغامر، ولم يشط كثيراً شأن الرومانسيين. كما بقيت محاولاته للتنويع في الشكل تسير وفق قاعدة مألوفة وتميل إلى التوازن والنظام. ويبقى شعره أفضل أمثلة «الالتزام» التلقائي الذي يشمل تجارب الحياة العامة.

ب ـ تجارب شعرية أخرى:
عبد الرحيم محمود (١٩١٣ ـ ١٩٤٨)

في قرية عنبتا على مقربة من نابلس كان يعيش معاصر إبراهيم طوقان الأصغر، الشاعر عبد الرحيم محمود، المعروف بالشاعر الفارس أو الشاعر الشهيد. إلى جانب طوقان استطاع عبد الرحيم أن يحمل إلى الشعر في بلده دفء الحياة وحرارة الصراع في فلسطين في سبيل البقاء. وكان صوته في النقد السياسي جهورياً إنذارياً لعله فاق صوت طوقان الذي لجأ كثيراً إلى أسلوب التهكم والسخرية في نقده، وهو أسلوب أكثر انخفاضاً في اللهجة. وقد مثل عبد الرحيم في شعره وفي حياته، وبعد ذلك بموته، فكرة الصراع كالتزام شخصي مستمر، والتزام عاطفي وعملي:

دعا الوطن الذبيح إلى الجهاد   فخف لفرط غبطته فؤادي

---

(٧٠٥) حول بساطة الأسلوب شرطاً مسبقاً للحظات التوتر العاطفي، انظر:

George H. W. Rylands, *Words and Poetry*, 2nd ed. (London: Leonard and Virginia Woolf, 1928), pp. 25-28 and 37-38.

وسابقت الرياح ولا افتخار   أليس عليّ أن أفدي بلادي؟
وقلت لمن يخاف من المنايا: أتفرق من مجابهة العوادي؟[706]

إن صراعه الشخصي، ويجب أن يكون صراع كل امرئ غيره كذلك:

قل «لا» وأتبعها الفعال ولا تخف   وانظر هنالك كيف تحنى الهام
اصهر بنارك غلّ عنقك ينصهر   فعلى الجماجم تركز الأعلام
واغصب حقوقك قطّ لا تستجدها   إن الأولى سلبوا الحقوق لئام
هذي طريقك للحياة فلا تحد   قد سارها من قبلك القسّام[707]

سقط عبد الرحيم صريعاً في المعركة عام ١٩٤٨، وكان قد حارب المعتدي منذ مطلع شبابه. سقط قبل أن تسقط بلاده نفسها ضحية مصير مأسوي تنبأ به مثل معاصره الأكثر شهرة إبراهيم طوقان. لقد استطاع أن يرى المصير الفلسطيني في وقت مبكر جداً وهو بعد يافع، ففي سنة ١٩٣٥ قال يخاطب الأمير سعود بن عبد العزيز عند زيارته القدس والمسجد الأقصى:

يا ذا الأمير أمام عينك شاعرٌ   ضمّت على الشكوى المريرة أضلعُه
المسجد الأقصى، أجئت تزوره   أم جئت من قبل الضياع تودّعه[708]
حرمٌ تباح لكل أوكع آبقٍ   ولكل أفّاقٍ شريدٍ أربعه[709]

كان والد عبد الرحيم شاعراً[710] ينتمي إلى المدرسة التقليدية التي كان ينتمي إليها الجيل الأكبر في فلسطين، وقد تلقى الفتى تعليمه الثانوي في كلية النجاح بنابلس، إحدى أشهر المدارس الثانوية في فلسطين في عهد الانتداب. وهناك التقى بابراهيم طوقان فأصبحا صديقين. وبعد ذلك أصبح مدرساً في كلية النجاح نفسها.

---

(٧٠٦) «دعوة إلى الجهاد» في: عبد الرحيم محمود، **ديوان عبد الرحيم محمود**، جمع القصائد وقدم للديوان كامل السوافيري (بيروت: [دار العودة]، ١٩٧٤)، ص ١٤٠ ـ ١٤١.

(٧٠٧) القسام: زعيم فلسطيني ثار في الثلاثينيات وألف جماعة من الثوار معه لمحاربة الإنكليز وتحصنوا في الجبال المحيطة بحيفا. ولشدة بأسهم حاربهم الإنكليز بضراوة وتغلبوا عليهم في معركة في جبال حيفا حيث قتل القسّام.

انظر «عيد الجامعة العربية» في: المصدر نفسه، ص ١٤٨ ـ ١٤٩.

(٧٠٨) يقال إن هذا البيت رفع الشاعر إلى مراقي الشهرة، وكان غير معروف قبل ذلك الحين.

(٧٠٩) «نجم السعود» في: المصدر نفسه، ص ١١٤ ـ ١١٥.

(٧١٠) حول حياته انظر مقدمة السوافيري لـ: المصدر نفسه، ص ١٢ ـ ١٤ و٢١ ـ ٣٥؛ جبرا إبراهيم جبرا، **الرحلة الثامنة** (صيدا؛ بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٦٧)، ص ٣٩ وما بعدها؛ الأسد، **الشعر الحديث في فلسطين والأردن**، ص ١٧١ وما بعدها، وياغي، **حياة الأدب الفلسطيني الحديث، من أول النهضة حتى النكبة**، ص ٢٦٧ وما بعدها.

يعكس شعر عبد الرحيم آثار ثقافة كلاسيكية صرف في الأدب العربي. وكان شديد الإعجاب بالمتنبي، يحاكي أسلوبه الشعري وروحه الفحولية، وبخاصة في قصيدته الشهيرة:

سأحمل روحي على راحتي ... وأرمي بها في مهاوي الردى[٧١١]

هذه القصيدة مثال نبيل على شعر حيّ يضجّ بقعقعة المعركة ويتوهج بطيف الموت المحوّم الرائع. إن حافز الموت في هذا البيت لا ينطوي على مضمون قاتم، ولا يصور كما يصور شعر الشابي التونسي شوقاً عميقاً إلى الموت، بل توقاً بعيداً لإنجاز واجب نبيل:

لعمرك إني أرى مصرعي ... ولكن أغذّ إليه الخطى
أرى مقتلي دون حقي السليب ... ودون بلادي هو المبتغى

وما زال كثير من الفلسطينيين يحفظون هذه القصيدة غيباً.

ولكن ليست جميع قصائد عبد الرحيم على هذه الدرجة نفسها من الجودة كالقصيدة التي أخذنا منها هذه الأبيات. لقد قامت اللجنة التي تشكلت عام ١٩٥٦ لجمع ديوانه وتحريره بعملية من الانتقاء والحذف في اختيار القصائد. وقد جمعت اللجنة تلك القصائد من جرائد مختلفة ومن الأصدقاء والأقارب، إذ لم يكن ثمة مخطوطة لأعماله الكاملة. غير أن عدم نشر جميع أعمال عبد الرحيم محمود من شعره المعروف مسألة تدعو إلى الأسف، لأن ذلك يحرم مؤرخ الأدب وناقد الشعر من فرصة دراسة المستويات المختلفة لموهبة مبدعة عرقلت من نشاطها ثقافة تقليدية محدودة ومعرفة محدودة بوسائل الشعر الحديث. وإذ تكون القصيدة المذكورة أعلاه معادلة لأفضل شعر طوقان، فإن مساهمة عبد الرحيم الشعرية غير المتسقة وضعف بعض قصائده يفسر لنا شهرته الأقل، كما يفسر أحد أسباب تفوّق دور طوقان في الشعر العربي الحديث في فلسطين.

إن دور الشعر في تصوير الحياة المعاصرة وفي كونه التزاماً شخصياً مباشراً يترسخ في شعر عبد الرحيم محمود. فتكريس الذات وحتمية التضحية غدوا جزءاً متمماً للتعبير الشعري، كما غدت المأساة في العالم الخارجي المحيط بالشاعر مأساة الشاعر الشخصية والتزامه الشخصي.

(٧١١) «الشهيد» في: طوقان، المصدر نفسه، ص ١٢٠ ـ ١٢٢.

وهذا هو أعظم إنجازات عبد الرحيم محمود[٧١٢].

ج ـ أبو سلمى (١٩٠٧ ـ ١٩٨٠)

ثمة شاعر آخر اشتهر في الثلاثينيات بالكتابة بالأسلوب نفسه من الشعر الواقعي، هو عبد الكريم الكرمي، المعروف باسم أبي سلمى. ولد أبو سلمى[٧١٣] في طولكرم قرب نابلس، لكنه تلقى تعليمه الثانوي في دمشق، ثم درس الحقوق في جامعتها وتخرج عام ١٩٣٠. نشأ الفتى في أسرة تحب الأدب. فوالده سعيد بن منصور الكرمي قد تخرج في الأزهر، وكان شاعراً تراثياً وعالماً معروفاً، انتخب عضواً في المجمع اللغوي العربي بدمشق، ثم أصبح نائب الرئيس فيه. وكان يمتلك مكتبة كبيرة فيها مخطوطات وكتب قيمة.

ولا شك في أن أبا سلمى قد أفاد كثيراً من هذا المحيط الثقافي. كما أنه لا بد استطاع أن يتخلص من الانغماس الكثير في المواقف الشعرية التقليدية بفعل تعليمه العالي ودراسته الفرنسية والإنكليزية، ثم نزوحه بعد ذلك عن فلسطين عام ١٩٤٨ حيث انخرط في الحياة الأدبية النشطة في دمشق. والواقع أن شعره بعد نزوحه تغير تغيراً ملحوظاً في موضوعه وصوره، وأصبح يعكس شبهاً بشعر الشاعر السوري أنور العطار وبشعر بشارة الخوري (الأخطل الصغير). ويمثل شعره في هذه الفترة المرحلة المتوسطة التي مر بها الشعر العربي سابقاً بين الكلاسيكية والرومانسية. غير أن شعره منذ البدء كان أوفر غنائية من شعر غيره من الشعراء في فلسطين، كما عكس بعد ذلك اهتماماً أعمق بالطبيعة وتوخى أسلوباً شعرياً أقل مباشرة. وتعكس بعض الأمثلة المتأخرة من شعره ميلاً نحو التجريد لا تعرفها الصور الواضحة المباشرة في شعر إبراهيم طوقان مثلاً. وفي ذلك يختلف أبو سلمى أيضاً عن الأخطل الصغير الذي لا تعرف صوره ضبابية ولا يغزوها التعقيد التجريدي. كان شعره المبكر الذي كتبه في أواسط الثلاثينيات، يوم قامت الثورة الفلسطينية، عكس هذا تماماً، وقد جلب له شهرة وذيوع صيت. كان قصائده قوية شديدة الحبك، ذات دفق من العاطفة الغاضبة المباشرة، وذات تأثير كبير. وكانت الصور الشعرية في هذه المرحلة من شعره واضحة بارزة المعالم.

---

(٧١٢) انظر ما يقوله ناجي علوش عن ذلك. وهو إذ يكتب من وجهة نظر ماركسية يقارن الشاعر مع طوقان فيجده أكثر أصالة، ويقول عن الأول بقليل من الإنصاف إنه استعراضي وبرجوازي. انظر: علوش، «عجالة في الشعر الأردني الحديث،» ص ٣٩.

(٧١٣) المعلومات عن حياة أبي سلمى مأخوذة من شقيق الشاعر، حسن الكرمي، في مقابلة مع المؤلفة في لندن، تشرين الأول/أكتوبر ١٩٦٨. انظر أيضاً: الأسد، **الشعر الحديث في فلسطين والأردن**، ص ١٠٣ وما بعدها وص ١٩ ـ ٢١ للحديث عن والد الشاعر.

هل تشهدون محاكم التفتيش في العصر الجديد
قوموا اسمعوا في كل ناحية يصيح دم الشهيد

....

قوموا انظروا «فرحان»[714] فوق جبينه أثر السجود
يمشي إلى حبل الشهادة صائماً مشي الأسود
سبعون عاماً في سبيل الله والحق التليد

....

قوموا انظروا الأهلين بين الوعد ضاعوا والوعيد
ما بين ملقى في السجون وبين منفيّ شريد
أو بين أرملةٍ تولول أو يتيمٍ أو فقيد

....

قوموا انظروا الوطن الذبيح من الوريد إلى الوريد
تتزاحم الأجيال دامية الخطى حول اللحود[715]

لكن هذه الحيوية لا تتجدد كثيراً في شعره اللاحق الذي حاول الشاعر أن يكون فيه أكثر حذلقة. فقد تغير توجهه الشعري إذ خمدت العواطف الملتهبة بفعل الكارثة والشعور بالعزلة الذي سيطر على اللاجئين الفلسطينيين بعد الكارثة مباشرة. ووقع الشاعر الآن تحت تأثير التجارب السورية واللبنانية، فعكس شعره تغيراً في الموضوع والصورة كما أسلفنا. شعر الغربة التي كتبه بعد عام ١٩٤٨ يقصر إلى حد ما في مواجهة الحقيقة المأساوية التي انطوى عليها ذلك الاغتراب عن الوطن والاقتلاع عن الجذور الذي فرضته عليه وعلى أبناء وطنه قوى الشر والعدوان. صحيح أن هذه القوى بقيت قادرة على دفعه إلى كتابة الشعر الغاضب أحياناً، وهو إذ يفعل ذلك، ويبدو أنه مما يناسبه أكثر، يعيد إلى الأذهان ذكريات شعره السابق الجزل. ولكنه إذ يكتب عن حنينه إلى وطنه المفقود، فإن شعره لا يختلف كثيراً عن شعر المهجريين[716]

(٧١٤) فرحان السعدي، ثائر فلسطيني.

(٧١٥) نقلاً عن: الأسد، المصدر نفسه، ص ١٠٤ ـ ١٠٥.

(٧١٦) قارن شعره مع قصيدة الياس فرحات المذكورة في الفصل الثاني، ص ١١٧ من هذا الكتاب، والتي تكشف عن حزن أعمق مما لدى أبي سلمى.

الذين دفعهم اغترابهم الاختياري إلى حنين مماثل. فحنين أبي سلمى ينطوي على مشاعر الحزن والكآبة، ويكشف أثر نوازع تقليدية يعرفها جيداً كل من درس الشعر العربي القديم. إن هذا التناول يكشف عن ضعف في حساسية أبي سلمى، كما يبين قصوراً في رؤية الأبعاد المريعة لكارثة فلسطين، إذ سقط الشعب الفلسطيني ضحية قهر سياسي ونظام عالمي تألبت مفاهيمه وأفعاله ضد الوجود الفلسطيني ذاته. القليل فقط من شعر أبي سلمى يشير إلى النظام الأعمى الذي قاد إلى ذلك الوضع المأسوي المحزن، حيث يسود الموت والخيانة والشر والاقتلاع والشتات والتمزق وضياع الكرامة والهوية. ولكنه كثيراً ما يواجه هذا الوجود اللامحتمل بأسلوب ميلودرامي، معبراً عن رغبته في العودة إلى وطنه المفقود، ليلعب على شواطئه وفي حقوله مع فتاة جميلة:

يا فلسطين... وكيف الملتقى؟ هل أرى بعد النوى أقدس تُرب؟
....
وأرى قلبي على شاطئها ناشراً أحلامه العذراء قربي
وأرى السمراء تلهو بالهوى تهب النور لعيني كل صبّ(٧١٧)

كما نرى، حاول أبو سلمى أن يدخل موضوعاً آخر إلى شعر الحنين إلى الوطن المفقود، هو موضوع الحب. لكن حب المرأة لديه يختلط بشكل مصطنع مع حبه للوطن. وتبدو المرأة في شعره غالباً بنت وطنه، لكنها لا تمتلك هوية حقيقية، فهي تبدو بطلة الشعر القديم نفسها التي تبعث الشاعر على البكاء في وقوفه على الأطلال. لكنها تتحد مع الشاعر هنا في مصير النفي المشترك عن الفردوس، وهو نفي لا يستطيع الشاعر التعبير عن أبعاد مأساته الحقيقية:

سنلتقي في الشعر لولاه لم تشعّ عيناك ولم تشفقي
وفي النسيمات التي شرّدت من ربوات القدس والجرمق
سنلتقي ما فوق أرض الحمى ننشر من أنفاسنا ما بقي
في الكرمل المخزون بعد النوى على رمال الشاطئ الأزرق(٧١٨)

وهو يستخدم صوراً من الطبيعة، يغلب أن تكون من طبيعة وطنه، ليصف محبوبته، مستعملاً لذلك ألفاظاً أنيقة منتقاة(٧١٩)، لكنها ألفاظ تعاني كثرة التكرار. أما

---

(٧١٧) «المشرد» في: عبد الكريم الكرمي [أبو سلمى]، **المشرد** (دمشق: ١٩٦٣)، ص ٦ - ٧ (نشرت أولاً عام ١٩٥٣).

(٧١٨) «درب الهوى» في: عبد الكريم الكرمي [أبو سلمى]، **أغنيات بلادي** (دمشق: مطبعة الترقي، ١٩٥٩)، ص ٢٧.

(٧١٩) توجد قائمة بذلك في: الأسد، **الشعر الحديث في فلسطين والأردن**، ص ٢٢٠.

الصور فقد فقدت بؤرتها وتركيزها مع السنين، فغدت تجريدية متذرّرة مصطنعة، كما يظهر في الأبيات التالية:

غـداً عـلى درب الـهـوى نـلـتـقـي ... يـا جـارتي فـي مـوكـب الـزنـبـق
لـولا هـوانـا لم يـبـح بـالـشـذا ... ولا غـنـا طـيـب عـلى مـفـرق
سـنـلـتـقـي فـي حُـلُـم عـاطـر ... فـي أمـل رحـب المدى مـطـلـق
عـلى طـريـق الـفـجـر مـنً حـولـنـا ... تـسـري الـنـجـوم الـزُّهـرُ فـي زورق
لـولا هـوانـا لم تـنـر فـي الـدجـى ... ولا الـسـنـى لاح مـن المشـرق
عـلى شـعـاع الـبـدر لـولا الـهـوى ... مـا رفّ فـي حـلـم الـصـبـا الـرّيـق
عـلى وشـاح المرج مـزهـوّة ... أعـطـافـه بـالـزهـر المونـق
لـولا هـوانـا لم تخـفّ الـربـى ... والمرج لم يـزهـر ولم يـعـبـق[(٧٢٠)]

لا يسع المرء أن يشعر بالكثير من الحرارة الشعرية في هذه المقطوعة، التي تغلفها الغنائية، على رغم امتلائها بأوصاف معقدة عن أماكن لقاء تجريدية خيالية (موكب الزنبق، الحلم العاطر، الأمل الرحب، طريق الفجر... إلخ.) وإيحاءات غير واقعية (يغلب ورودها في الكثير من الشعر الرومانسي المعاصر له) عن أثر سحر حبهما. لذا فقد يسع المرء أن يقول إن شعر أبي سلمى يكشف عن غنى في الخيال من دون أن يضيف شيئاً ملموساً إلى تطور الصورة في الشعر العربي الحديث.

إن المزج بين الحب والوطنية في قصائده لم يضف الكثير إلى دفء العاطفة في شعره، بل لعله نال من قيمة ذلك الشعر، لأنه كما هو الحال في شعر الحنين عنده، لا يكشف عن عمق في العاطفة، بل يدل على إعجاب غير عميق بجمال المرأة الجسدي. وقد عجزت الصور الأنبل التي يرصع بها هذا الشعر أن تغلف انشغاله التقليدي بصفات المرأة الجسدية. لا شك في أن بساطة تلك الصور تقصر عن مشاعر الحب الأنبل والأعنف وتجربته الأعمق. ولذا فبالإمكان القول إن أبا سلمى في شعره ما بعد النكبة والهجرة عن الوطن، لم يستطع أن يتوصل إلى التعبير الأقوى عن شعر يتحدث عن الحب أو عن شعر يصف ما حل بالفلسطيني التائه.

(٧٢٠) «درب الهوى» في: الكرمي، **أغنيات بلادي**، ص ٢٥ ـ ٢٦.

الفصل الرابع

التيار الرومانسي
في الشعر العربي الحديث

تمهيد

تبين لنا في ما مرّ معنا من هذا الكتاب أن قوى التغيير في الشعر العربي الحديث كانت نشطة منذ مطلع القرن العشرين، وكان الشعر في الوقت نفسه يصطرع على مستويات شتى، بينما كان النقد يغتني دوماً بالتجارب الجديدة. فمنذ العقد الثاني من القرن العشرين، بدأت الرومانسية تكتسب على مهل قوة في الشرق العربي، بعد أن أرست دعائمها في أعمال جبران وغيره من الرومانسيين في المهجر. وفي نهاية العقد الثالث برز بضعة من الشعراء الرومانسيين في الوطن العربي، وكان العدد الأكبر منهم من مصر. ولكن قبل تناول النتاج الرومانسي في قطر عربي بعينه، لا بد من إلقاء نظرة شاملة على الشعر الرومانسي العربي بوجه عام.

لقد ظهرت الحركة الرومانسية في الأدب العربي من دون أن تساندها أيُّ فلسفة (عدا حالة جبران الذي كانت له أفكاره الخاصة المستمدة جزئياً من مفاهيم غربية) ومن دون أن تفجّرها أي ثورة على مستوى الثورة الفرنسية. فقد كانت تفتقر إلى أساس فكري نابع من محيطها يشبه الفكر والآراء التي قامت عليها الحركة الرومانسية الأوروبية، ولم تستنبط أسساً لها بعد أن أصبحت حركة مستتبّة، ولا عقيدة شعرية ذات مبادئ محددة كان يُنتظر من الشعراء اتباعها[1]. فهي حركة لم تَزِدْ على أن حدثت. والواقع أنها قد تكون واحدة من أبسط الحركات الرومانسية في تاريخ أي شعر.

---

(١) محمد مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ٣ ج (القاهرة: دار نهضة مصر، [د. ت.])، ج ٣، ص ٧ ـ ٩، حيث يؤكد هذه النقطة بشدة، ولكنه لا يذكر أن الرومانسية العربية لم تعش طويلاً، إذ نشأت في مكانها تيارات شعرية أخرى.

ويبدو أن الحركة قد توجّهت منذ بدايتها نحو تحطيم مدرسة الكلاسيكية الْمحدثة في الشعر. والواقع أن أول ما نادت به الحركة من نظريات في مصر والمهجر كان ذا وجهين: **الأول**، أن يكون الشعر تعبيراً عن دخيلة النفس، **والثاني** أن الحاجة لم تعد قائمة للمدرسة الكلاسيكية الحديثة وأساليبها. ومن أجل ذلك،كان همّها المباشر الواعي همّاً فنّياً. لقد كانت الحركة بالدرجة الأولى استجابة لدوافع برزت من داخل الشعر نفسه، تصطرع نحو تغيير في الشكل واللغة والصورة والموقف والمحتوى. لكن هذا الدافع الفنّي الكبير في الرومانسية العربية لا يكاد يحظى بعناية الباحثين في الموضوع.

لقد ظهرت الرومانسية العربية في ظهور القومية العربية، ولكن يجب ألا تُقرن هذه مع تلك. فبالرغم من أن ظهور الحركتين كان نتيجة إدراك الناس بؤس ما يحيط بهم، والفرق الشاسع بين المُثل المكتسبة وحقائق الحياة حولهم، فإن تطور الحركتين لم يتبع السبيل نفسه. وأظن أن النظر في التيارين الرئيسيين للرومانسية في الشعر العربي الحديث: تيار المهجر الشمالي وتيار الشرق العربي سوف يظهر لنا صحة هذه الملاحظة.

فمن الناحية الأولى، بدأت رومانسية المهجر الشمالي، التي كانت أساس الحركة جميعها، كما بدأت الرومانسية الأوروبية، تعبيراً إيجابياً يتّسم بالعافية وروح البناء. فلم يكن جبران، ولا نعيمة في بواكير شعره، ولا أبو ماضي ممن يوصفون بالهروبية. لقد كانوا شديدي الاهتمام بالوضعية الإنسانية، يطمحون في أعمالهم نحو المثل الأعلى في عالم أفضل. وقبل أن يصبح النشاط الأدبي في المهجر الشمالي حركةً في العقد الثاني من هذا القرن (ابتداءً من نسيب عريضة الذي أسس مجلة **الفنون** عام ١٩١٢، وحتى تكوين «الرابطة القلمية» عام ١٩٢٠)، كان الريحاني وجبران وحدهما الشخصيتين الأدبيتين البارزتين. وقد كانت رومانسية الريحاني المعتدلة كذلك مصدر إلهام إيجابي منعش. كان هجومه هو وجبران في كتاباتهما المبكرة، على الشرور المتحجرة في الحياة العربية في لبنان وغيره، وعلى رجال الدين الفاسدين، أمراً وثيق الصلة بالنقد الاجتماعي. وقد استمر الريحاني في الاتجاه الاجتماعي واكتسب نقده قيمة أكبر، لارتباطه بالفكر السياسي في تطلعات الريحاني العربية ورؤياه القومية الشاسعة. لكنه بدأ يتضاءل عند جبران، الرومانسي الأول. فجبران وغيره من شعراء المهجر الشمالي تبنّوا عن غير قصد مواقف أكثر عموميّة نحو الإنسان والحياة، وبدأت أعمالهم تتخذ مظهراً أكثر شمولية مع الأيام، تقارن أحياناً عالم البشر الواقعي بالعالم المثالي في الغاب وفي الحياة البدائية، وتتحدث عن مُثل عامة في حياة البشر حيثما تكون. ولم يُبد شعراء المهجر الشمالي سوى القليل من الاهتمام المباشر بأي مشاعر قومية، عكس ما نرى في الشعر الملتهب الذي كان يكنه شعراء المهجر الجنوبي، كالقروي وفرحات.

من الناحية الأخرى، كانت الرومانسية في مصر انطوائية في الغالب، فردية سلبية أو تسعى وراء اللذة، ولم يكن لها علاقات مباشرة بالقضايا القومية. فالموضوع القومي الرومانسي الذي شاع في الشعر العربي في القرن العشرين كان يمجّد الماضي الوطني في عظمته كما يمجّد البطل الوطني في الماضي والحاضر. لكن هذا التمجيد كان أيضاً دائم الحضور في الشعر الكلاسيكي الحديث عموماً، ولا يختص بالتعبير الشعري الرومانسي وحده، بل إن ذلك التمجيد قد يكون ذا حضور أكبر لدى التراثيين.

والواقع أن القومية العربية كانت تميل، على المدى الطويل، إلى طمس بعض مظاهر الحركة الرومانسية العربية في الشعر على حساب توجّهٍ أكثر واقعية. إن دراسة تطور الشعر في نهاية الأربعينيات يكشف عن هذا الجهد الغريزي الحثيث لنقل الشعر إلى حظيرة الواقع في الحياة العربية. والواقع أن بحث الشعراء العرب عن حل للكارثة الوطنية هو الذي قضى على الرومانسية وأدّى إلى الحركة المضادة التي اتخذت شكل الواقعية المحدثة في الخمسينيّات، والتي حملت في بياناتها المعلنة نوعاً من «الازدراء» للتشوّفات الرومانسية والأسلوب الشعري الرومانسي.

يرى بعض الكتّاب أمثال محمود أمين العالم وأنور المعدّاوي أن الأسباب النفسية الاجتماعية والسياسية بخاصة تشكّل الدافع الوحيد وراء ظهور الحركة الرومانسية في الشعر العربي[٢]. وكثيراً ما يشبَّه تطور الرومانسية في الشعر العربي في مصر بتطورها في الشعر الفرنسي أو الإنكليزي في القرن التاسع عشر[٣]. إن بالإمكان القول إن الأسباب الاجتماعية والنفسية كان لها دور مهم في محتوى الرومانسية العربية، أما التفسيرات السياسية التي يصرّ عليها بعض الكتاب فتبدو على جانب من المبالغة. ففي الدرجة الأولى، كان للتململ السياسي تاريخ قصير جداً قبل نشوء الحركة الرومانسية، ثم إن هنالك نقصاً ملحوظاً في الوعي السياسي لدى العديد من طلائع الرومانسية العرب، مثل إبراهيم ناجي ومحمد عبد المعطي الهمشري وعلي محمود طه (في طوره الرومانسي، المبكر) في مصر، ومثل إلياس أبو شبكة في لبنان، ويوسف بشير التجاني في السودان.

إن أي نقاش حول الرومانسية المصرية، وهي أقوى حركة من نوعها في المشرق العربي، يجب أن يناقش فكرة «الخيبة» بنتيجة ثورة ١٩١٩ التي كثر الحديث عنها في

(٢) انظر مثلاً: محمود أمين العالم، «الشعر المصري الحديث،» **الآداب** (بيروت)، السنة ٣، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٥٥)، ص ١٥ ـ ١٧، وأنور المعداوي، **علي محمود طه: الشاعر.. والإنسان** (بغداد: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٥)، ص ٤ ـ ١١ و٢٢.

(٣) المعداوي، المصدر نفسه، ص ٤ ـ ١٠.

النقد المصري، وفشل التحرك الشعبي، واستلاب الحرية جميعاً[٤]، إزاء مقدار وعي الشعراء السياسي، وانخراطهم أو عدمه في صراع واضح المعالم ضد الطغيان. فحتى أبو شادي الذي كان يجسّد مُثُلاً لم يَبلغ شأوها أي شاعر مصري من معاصريه، والذي كانت ثقافته ورؤياه أكثر اتساعاً وأقل ذاتية، لا نجده يكشف في ما كتبه من شعر في العشرينيّات والثلاثينيات عن أي ثورة وتفجّع حقيقي إزاء فقدان الحرية السياسية في عهد ملكٍ ظالم وعهد رئيس وزرائه صدقي. وكم عُزيَ الفضل لصدقي في تفجير التيار الرومانسي في الشعر العربي[٥]. ثم إن هذا التفسير السياسي يتجاهل أن التيار الرومانسي في مصر كان قد قوي في العقد الثاني من القرن بمساهمة المنفلوطي النثرية ودعوة جماعة الديوان للشعراء أن يكتبوا عن التجربة الداخلية. ثم إن الأوضاع السياسية المضطربة في مصر لا يمكن أن تفسّر ظهور الرومانسية في السودان وتونس ولبنان في الوقت نفسه. كما إن ذلك لا يستطيع الربط بين ظهور الرومانسية في مصر وظهور الرومانسية التي سبقتها في المهجر.

إن النظر الدقيق في التيارات التي أثّرت في الحياة العربية يكشف أن الرومانسية لا بد كانت استجابة لتغيّر عام في المزاج في مصر وغيرها في الوطن العربي. ويكشف كذلك أن الإخفاق السياسي لم يكن بشكل خاص هو الذي دفع إلى هذا التغيّر في المزاج[٦]. لقد نزلت بالوطن العربي نكبات كثيرة أخرى لم يكن لها كبير أثر

---

(٤) كتب إسماعيل مظهر عن هذه القضية سنة ١٩٢٦ فقال: «طالما سمعنا من الذين لا يقوون على إنعام النظر طويلاً في مقدّمات الأشياء ونتائجها أن الثورة العرابية بدء نهضة فكرية حديثة، وأن ثورة ١٩١٩... خاتمة تطوّر عظيم في الأفكار، لا في ميدان السياسة وحده، بل في عالم العلم وميدان الاقتصاد، لكن... نظرة واحدة في الثورة العرابية كافية لأن تثبت لنا أن هذه الثورة، كثورة ١٩١٩، لم تمسّ الحياة الكامنة في الأمّة شيئاً، وأنها لم تتناول إلا ظاهر الحياة بآثار سريعة الزوال... لم تتناول شيئاً من تلك القواعد التي ترتكز عليها الحياة الكامنة في أغوار عقلية الجماعات». ويحدّثنا أحمد حسن الزيّات فيقول إنه في سنة ١٩١٩ عندما ترجم **آلام ڤيرتر** لغوته كان يشعر بكل تلك الآلام، ويصف الوضع فيقول: «شباب طرير حصره الحياء والانقباض والدرس ونمط التربية وطبيعة المجتمع، في حس مشبوب، يتوقّد شعوراً بالجمال، وقلب رغيب يتحرّق ظمأ إلى الحب، ونزعات طمّاحة ما تنفك تجيش، وعواطف سيّالة ما تكاد تتماسك...». انظر: إسماعيل مظهر، **تاريخ الفكر العربي** (بيروت: دار الكاتب العربي، [؟ - ١٩٦]), ص ١١٣ (صدرت الطبعة الأولى في عام ١٩٣٨). وهاتان شهادتان من شهادات متعدّدة تتحدّث عن هذا الوضع الشخصي الاجتماعي الذي أوجد جيلاً ممزّقاً حالماً من الشبان في مطلع العشرينيات من القرن العشرين.

(٥) انظر مثلاً: مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٣، ص ٨ - ٩، وكمال نشأت، **أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث** (القاهرة: دار الكاتب العربي، ١٩٦٧)، ص ٣٤٨ و٤١٤.

(٦) من الطريف أن نلاحظ أن الأوضاع التي سادت بعد الحرب قد أثارت استجابة رومانسية في المهجر، إذ كتب نعيمة قصيدته المشهورة «أخي»، وبينما نجد انتفاضة سوريا في أواسط العشرينيات تدفع شوقي إلى نظم قافيته المشهورة «نكبة دمشق»، وهي قصيدة تجري على النهج القديم.

في تغيير الشعر نحو الرومانسية. إن فشل ثورة عرابي عام ١٨٨٢ قد شهد بعده ترسيخاً للاتجاه الكلاسيكي في الشعر، إذا كان قد أدّى إلى شيء على الإطلاق. وخيبة الأمل التي عمّت الوطن العربي بالنسبة إلى الدستور العثماني عام ١٩٠٨ لم تؤدِّ إلى تيار رومانسي واضح المعالم في الشعر، ويصح ذلك على المآسي التي طبعت المشهد السياسي بعد الحرب: الاكتشاف المذهل لاتفاقية سايكس - بيكو التي بدّدت آمال العرب في الحكم الذاتي ونجم عنها زوال حكم الملك فيصل الأول الذي لم يدم طويلاً في دمشق؛ التقسيم السياسي لسوريا الكبرى وفرض الانتداب البريطاني والفرنسي على سوريا ولبنان وفلسطين؛ الاكتشاف الأشد سوءاً للمؤامرة الصهيونية التي قادت إلى هجرة يهودية منظمة إلى فلسطين وصراع العرب المستمر في فلسطين ضد العدوان الصهيوني وفرض الإنكليز وعد بلفور على الفلسطينيين؛ تدخّل بريطانيا في الحكم الذاتي في العراق؛ ثورة سوريا عام ١٩٢٥ والثورات المتعددة في العراق وفلسطين - لم يستطع أي واحد من هذه الأحداث ان يبعث حركة رومانسية فعلية في سوريا أو العراق أو فلسطين، لا في العقد الثالث ولا في العقد الرابع من هذا القرن. والواقع أن نظرة فاحصة إلى العلاقة بين الشعر والكفاح السياسي في الوطن العربي تبيّن أنه حيثما يكون ذلك الكفاح دائم الحضور يتخذ الشعر اتجاهاً واقعياً يعنى بالحقائق. والذي حدث في مصر أن انشغال الشعر بالصراع الوطني والعربي الشامل قد وجد أفضل تعبير له لا في شعر الرومانسيين بل عند شعراء الكلاسيكية المحدثة. فحتى في أواخر الأربعينيات، نجد شاعراً رومانسياً مثل علي محمود طه ينحو منحى الاتجاه الكلاسيكي عند كتابة الشعر القومي.

من هذا نرى أن الأدب الرومانسي عندنا ولا سيما الشعر، لم يكن انعكاساً صادقاً للتغيّر السياسي كما يظن بعض النقاد. فالنظر المدقق في الحركة الرومانسية بوجه عام يبيّن أن الرومانسية في أي قطر عربي كانت ترتبط بالوعي المتنامي بالأوضاع الثقافية والاجتماعية الخاصة التي تدور حول حياة الفرد الشخصية وشوقه إلى الحرية الذاتية. لقد رأى الشعراء العرب في أمريكا الشمالية بوضوح الفرق الشاسع بين الحياة التي عرفوها في الوطن العربي وبين التقدم الذي شهدوه في أمريكا بحيث إن استجابتهم كانت ذات أبعاد واسعة جداً. فهم قد بلغوا من الحرية الشخصية ما لم يتيسر لهم في بلادهم إطلاقاً، لذلك استطاعوا توجيه طاقاتهم نحو أهداف أكثر شمولاً.

كان هذا التباين قد بدأ يؤثر في الشباب المتعلم في مصر مع نهاية العقد الأول من القرن، لكنه بلغ أوجه في العقدين الثالث والرابع. لقد استطاع جيل شوقي، على حد تعبير ر. أ. فوكس، «أن يتكئ على مفاهيم ثابتة تنتمي إلى عالم نظم مستمر». كان الناس يومئذ يولدون وينشأون معتنقين قيم هذا العالم ومفاهيمه من دون أي شك

في صلاحيتها، ويرون أن «الأفعال والأفكار والعلاقات الشخصية لا بد لها أن تكون قائمة على هذا التنظيم للعالم». فقد كان تنظيماً «يؤكد قيمتها ويفرّق بوضوح بين الصواب والخطإ، وبين الجيد والرديء»[٧]. هذا الوصف للشعراء الإنكليز في العصر الأوغستي (Augustan) (الثامن عشر) الذين يتحدث عنهم فوكس ينطبق تماماً على شعراء الكلاسيكية المحدثة العرب. ويمكن متابعة التشبيه هنا بإيراد عبارة آلن رودواي (Allan Rodway) الذي يقول «إن الشعر الأوغستي، بوجه عام، شعر منسجم مع الأعراف الموروثة»[٨]. والشعر الكلاسيكي المحدث عندنا مثله تماماً، لأن الذين كتبوه، على حد تعبير رودواي كذلك، «وجدوا أنفسهم منسجمين مع القيم الأساسية في عصرهم»[٩]. فالرضا، والكياسة، وروح التوفيق والقبول هي الصفات التي تميز شعرهم. وتمرّدهم كان موجهاً ضد أعداء خارجيين لا ضد مثالب مجتمعهم بالذات[١٠]. كان مفهوم الحياة في مجتمعهم الخاص هو أن «مفهوم العالم» القائم هو مفهوم الحياة الوحيد وليس ما يدعو إلى تغييره. ومما يستوجب الذكر هنا هو أن بعض شعراء ما قبل الرومانسية كانوا يعنون أحياناً برواية قصة في الشعر (من ذلك قصص مطران ومسرحيات شوقي)، أو على حد تعبير فوكس مرة أخرى، أن الشاعر كان «يقول ما يجب قوله في إطار عالمٍ وأحداثٍ وأناسٍ يقعون خارج ذات المؤلف نفسه»[١١].

عند نهاية العقد الأول أصبح الفرق عظيماً بين «النظام الأمثل» في عالم شوقي والعالم الذي كان يكتشفه بالتدريج جيل الشبان المتعلمين. ولكن خلافاً لوضع أوروبا في نهاية القرن الثامن عشر كان ثمة نوع من الفوضى زعزعت الإيمان القديم بالحياة التقليدية وشوّهت أبعادها من دون أن تقدم بديلاً في المنظور. وكان من نتيجة ذلك أحياناً تلمّس غير متبصّر في الغالب لأي مفاهيم جديدة قد تعرض نفسها. لقد اكتشف الشباب المصري في العشرينيات والثلاثينيات نوعاً من العقم في حياتهم العاطفية استهلك طاقتهم على ما يبدو وحوّلهم إلى حالمين يعيشون في قواقعهم الخاصة. وبدأ العطش الداخلي للحرية العاطفية ينعكس في الأدب منذ العقد الثاني من

(٧) R. A. Foakes, *The Romantic Assertion: A Study in the Language of Nineteenth Century Poetry* (London: Methuen and Co., 1958), p. 39.

(٨) Allan Rodway, *The Romantic Conflict* (London: Chatto and Windus, 1963), p. 15.

(٩) المصدر نفسه، ص ١٦.

(١٠) إن الاحتجاج الاجتماعي لدى شعراء مثل حافظ والرصافي لم يكن ثورة فعلية ضد الوضع الاجتماعي للفقراء، بل كان دعوة للأغنياء والأقوياء كي يساعدوا الفقراء، أي إنه قبول بالنظام الاجتماعي في مفاهيمه الأساسية عن المجتمع الطبقي وإيمانه بمبدأ الإحسان.

(١١) Foakes, Ibid., p. 40.

هذا القرن. فاكتشاف هذا الجيل حياةَ الغرب زعزع الأسلوب الوضعي في الحياة الذي كان جيل شوقي قد تبنّاه. كان شوقي قد عاش في فرنسا وإسبانيا لكنه عاد إلى وطنه غير متبدّل. وقد درس عبد الرحمن شكري وأحمد زكي ابو شادي في إنكلترا وعادا إلى الوطن يريدان تغيير العالم. ولكن العالم التقليدي الذي كانا يعيشان فيه أظهر مقاومة دفعت شكري إلى كتابة اعترافاته الفذّة، في كتابَي **الاعتراف** عام ١٩١٦ و**مذكرات إبليس** عام ١٩١٧، حيث ينتقد بعنف ما كان يجده عقماً في الحياة حوله. وقد دفعت القوى السلبية نفسها أبا شادي إلى القنوط الشديد وإلى الهجرة من مصر إلى العالم الجديد. وقد كانت هذه القوى هي السبب كذلك في أن بقية شعراء جماعة أبولو كانوا رومانسيين انطوائيين يعكسون في شعرهم بعض النزعات المتهافتة، كالمازوشية والإثارية. ويجب أن نرى هذا الوضع بوضوح لكي نفهم الرومانسية العربية بشكل صحيح.

كانت الرومانسية الجزئية عند الأخطل الصغير ملائمة للوضع في لبنان في العقد الثاني من القرن. فهو لم يستطع اعتناق الرومانسية بشكل كامل لأسباب شخصية وثقافية (دراسته القائمة على الأصول الكلاسيكية). وقد كان شعراء الرومانسية الحقة من لبنان هم الذين هاجروا إلى أمريكا الشمالية في أوائل القرن. وعندما بلغت شواطِىءَ الوطن موجةُ الرومانسية التي أطلقها المهجر زادت آثارها بفعل انتشار كتابات المنفلوطي، وكان ذلك بحلول عقد الثلاثينيات. ثم كان أن تطورت الرومانسية في لبنان على يد شاعر متميز، هو الشاعر المشهور إلياس أبو شبكة.

وفي تونس نشأت العلاقة بين أبي القاسم الشابي وبين جماعة أبولو بالدرجة الأولى لكونه شاعراً طليعياً. إنه الشاعر الحديث الوحيد في المغرب العربي قبل عقد الستينيات الذي استطاع أن يقوم بدور طيب في تطور الشعر العربي بوجه عام، أو أن يدخل بشكل كامل في تيار الحركة الطليعية في الثلاثينيات. ولم تكن الأوضاع الاجتماعية والسياسية في تونس (وفي هذه الحالة الاستثنائية كان للأوضاع السياسية دور له أهميته الخاصة في تطور شعر الشابي) هي وحدها وراء الاتجاه الرومانسي الذي طغى على شعر الشابي، بل إن هناك نظرته المستنيرة ومأساته الخاصة مما سيأتي الحديث عنه.

ولم تصل الرومانسية إلى العراق إلا في نهاية الأربعينيات، مشفوعة بيقظة متأخرة على الأوضاع الاجتماعية والثقافية في البلاد. وقد كان وصولها المتأخر سبباً في حياتها القصيرة، أو في التحول السريع (غير الكامل) في الشعر نحو نظرة أكثر واقعية ظهرت مع بداية الخمسينيات.

أما في فلسطين فقد أضفى الصراع السياسي اليومي مع عدوان شديد مستمر على هذه الفترة يقظة ووعياً عميقاً بالأمور العامة. غير أننا لا نجد في فلسطين إلا شاعراً واحداً، هو مطلق عبد الخالق الذي تحول إلى رومانسية متهافتة مليئة بشهوة عارمة للموت وتدمير الذات.

غير أن الشعر في سوريا هو الذي يقدم لنا أفضل مثال على مقاومة الرومانسية. ويبدو أن الشعراء السوريين عموماً لم يتأثروا إلا قليلاً بموجة الرومانسية التي عمّت مصر ولبنان.

كان لديهم بالطبع شعراء اعتنقوا شيئاً من الرومانسية من بينهم شاعر ذو رومانسية معتدلة هو أنور العطار. ومع أن الشعر عند أمثال نديم محمد وعمر النصّ في الخمسينيات كان صادقاً في رومانسيته، إلاّ أن ذلك لم ينسحب على المشهد بوجه عام. ويمكن تفسير هذه المقاومة جزئياً بأثر مدرسة كرد علي التي تجمّعت حول مجمع اللغة العربية ومجلته وكلاهما ذو علاقات محافظة. وقد تركت هذه المدرسة أثراً عميقاً في التعبير الأدبي في تلك الفترة. ثم إن دمشق كانت تعدّ نفسها قلعة القومية العربية وتفخر دائماً بالتراث الأدبي والثقافي العربي وبالحفاظ على اللغة الكلاسيكية.

على النقيض من تيار المحافظة الرئيس في سوريا، كانت الرومانسية التي نادى بها شاعر مثل نديم محمد قد نشأت من أسباب تشبه ما سبق الحديث عنه. ففي مقدمة ديوانه الثاني **فراشات وعناكب**، يقول إنه بعد عودته من أربع سنوات من الدراسة في فرنسا وسويسرا واجه «هذا التباين الخاسر، الصارخ، بين العقليتين الشرقية والغربية»[١٢]. وهو يصف هذا التصادم على أنه تصادم بين المواقف نحو الحب والمرأة، وبين الحرية العاطفية في الغرب ومواقف الكبت في الوطن العربي، وبخاصة في حياة العرب في الأقاليم[١٣]. وقد عانى الشاعر نفسه كبتاً عظيماً ولم يجد متنفساً له إلا في الخمر والشعر[١٤]. وكان شعره يعبّر عن ألم وعناء عظيمين.

ومن الطبيعي أن تكون لذلك أسباب غير هذه، كذلك. فالفساد السياسي العام مسألة ذات أهمية، ولكن، وهذه نقطة في غاية الأهمية، إن هذا الفساد قد أثّر في الشاعر ولمس أعماقه لا بسبب وعي عام بل لأنه اقتحم عليه مثله الخلقية وحطّمها من جهة، ومن جهة أخرى اعتدى على سعادته الشخصية (فهو يشكو من أن التقدير الذي

---

(١٢) نديم محمد، **فراشات وعناكب** (بيروت: دار الريحاني، [١٩٥٥؟]ت)، ص ٧ ـ ٨.

(١٣) المصدر نفسه، ص ٨.

(١٤) المصدر نفسه، ص ٩.

كان يرغب فيه قد حرم منه)[١٥]، وأدخل الحزن على حياته (وهو يذكر أن موت شقيقه كان نتيجة الفساد السياسي العام)[١٦].

أما عن الأسباب الحضارية التي قد تكون ساعدت على نشوء الرومانسية العربية، فإن ذلك يتطلب دراسة كاملة بحد ذاتها، بسبب الحاجة إلى تحليل مقارن على نطاق واسع. ويمكن القول إن في الروح العربية عناصر رومانسية كامنة، كالحنين مثلاً، ما زالت تنتقل من جيل إلى جيل في الشعر والعادات والموروث الشعبي[١٧].

وبسبب من الافتقار إلى جوهر حقيقي وفلسفة في الأساس، نجد الرومانسية في الأدب العربي تحمل منذ البدايات نوعاً من الميول المتهافتة. واذا كان الريحاني ومطران (وكلاهما على شيء من الرومانسية **المحدودة**) إلى جانب شعراء المهجر الشمالي، قد عكسوا رومانسية تتّسم بالعافية، فإن رومانسية المنفلوطي الثرة لم تكن سوى عاطفة مخنوقة تسعى إلى التنفيس والتطهرّ من خلال المأساة. فالموت، والفراق، والأمراض العضال، والفقر، والجهد الذي لا يبلغ غايته أبداً، هي المواضيع الدائمة في أعماله. وكان الرومانسيون المصريون من جماعة أبولو، في أفضل إنتاجهم الشعري، باستثناء أبي شادي والهمشري إلى حدٍّ ما، غير معنيين إلا بذواتهم. كانوا إما انطوائيين يدورون في عالمهم الخاص الحزين، بما فيه من وحدة وتواصل مع الطبيعة والأحزان الشعرية، أو إنهم كانوا منفتحين يجسدون الخمر والنساء والغناء. وكان للرومانسيين في العراق نصيبهم من منازع التهافت الرومانسي هذا، فقد كان بينهم العديد من الهروبيين والمازوشيين. وثمة تجارب مشابهة في أقطار أخرى تظهر الاتجاهات نفسها.

إن الرومانسية العربية التي بلغت أوج تطورها في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين تبدو من ناحية جغرافية وثقافية، حركة منعزلة عن بقية بلدان الشرق الأوسط. ومن الملاحظ، بعد رحيل العثمانيين عن الوطن العربي في نهاية الحرب العالمية الأولى، أن العلاقات الثقافية والفنية مع تركيا قد توقفت على الفور. وكان آخر ما عرفناه عن تأثير الثقافة التركية في الشعراء العرب قبل الخمسينيات هو تأثّر الرصافي والزهاوي بالأفكار الأوروبية عن الحرية، التي شاعت في تركيا قبيل الحرب العالمية الأولى. وكان إنتاج الناقد التركي المتمصّر إسماعيل أدهم في ثلاثينيات القرن في مصر يعكس تعليمه الغربي أكثر مما يعكس ارتباطاته التركية المباشرة. أما عن بلاد

---

(١٥) المصدر نفسه.

(١٦) المصدر نفسه، ص ١٠ ـ ١١.

(١٧) انظر ما يقوله طه حسين حول هذه النقطة، في: طه حسين، **حديث الأربعاء**، ٣ ج (القاهرة: دار المعارف، ١٩٤٥)، ج ٣، ص ٢٠٣ ـ ٢٠٤.

فارس، فباستثناء بعض الترجمات المختلفة لـ **رباعيات الخيام** التي نقل بعضها عن الترجمات الإنكليزية مباشرة(١٨)، لم تقم بحسب معرفتي، أي علاقات مهمة مع الشعر الفارسي المعاصر في هذه الفترة. ليس عندنا هنا ما يشبه الرومانسية التي اجتاحت أوروبا بشكل عام في أواخر القرن الثامن عشر وفي القرن التاسع عشر، وما تبع ذلك من تأثير عميق في الثقافة الأوروبية عموماً. وهكذا فإن الوطن العربي الذي لم تكن تربطه اي علاقات أدبية بأقطار يشترك معها في بعض المفاهيم والقيم الثقافية الأساسية، بل كان يتطلع إلى علاقات ثقافية مع الغرب، وجد نفسه في وضع محرج. إن أي روابط مع الغرب في ذلك الوقت كانت تنطوي على مصاعب ذات وجهين: **الأول** قوامه هذه الخلافات الأساسية بين الثقافتين العربية والغربية والمواقف المتضاربة تجاهها، و**الثاني** هو الشعور بالنقص الذي كان يلازم المثقفين العرب غالباً في تعاملهم مع المثال الثقافي الغربي.

---

(١٨) توجد عدة ترجمات للخيام في العربية. وقد تمت أقدم ترجمتين وهما ترجمة وديع البستاني (١٩١٢) وترجمة محمد السباعي (١٩٢٣) عن الترجمات الغربية، الأولى عن الإنكليزية والفرنسية، والثانية عن ترجمة فيتزجرالد. أما الترجمة الثالثة وهي ترجمة أحمد رامي (١٩٢٤) فقد كانت عن الفارسية مباشرة. انظر: غياث الدين أبو الفتح عمر بن إبراهيم الخيام: **رباعيات عمر الخيام**، ترجمها ونظمها وديع البستاني (مصر: مطبعة المعارف، ١٩١٢)؛ **رباعيات عمر الخيام**، ترجمها نظماً محمد السباعي (القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٢٣)، و**رباعيات الخيام**، ترجمة أحمد رامي (القاهرة: مطبعة المعارف، ١٩٢٣ - ١٩٢٤). وكان قد سبق الحديث عن هذه الترجمات الثلاث في الفصول السابقة. ثم تبع ذلك ترجمات أخرى للرباعيات. ففي سنة ١٩٢٦ نشر أحمد حامد الصراف ترجمة «نثرية» موجزة لبعض رباعيات الخيام. انظر: أحمد حامد الصراف، «هل كان عمر الخيام سكيراً؟،» **المقتطف**، المجلد ٦٦، الجزء ٢ (شباط/فبراير ١٩٢٥)، ص ١٢٨ - ١٣١.

وقد ذكر الصراف في ما بعد أن محمد الهاشمي (وهو أول عراقي يترجم **رباعيات الخيام** شعراً في العربية) قام بترجمتها بالتعاون مع الصراف نفسه الذي كان يترجم الرباعيات نثراً ومن ثم كان يحولها الهاشمي إلى شعر. انظر: أحمد حامد الصراف، **عمر الخيام الحكيم الرياضي الفلكي النيسابوري: حياته وسيرته، عصره السياسي، عصره العلمي، علماء عصره، أدبه وفلسفته، مصادر فلسفته، نظراؤه، رباعياته ورسائله** (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٦٠)، ص ٣١٥. ولعل أشهر ترجمات الخيام هي التي قام بها الشاعر العراقي أحمد الصافي النجفي الذي ترجم ٣١٥ رباعية عن الفارسية. كما قام الشاعر الزهاوي أيضاً بترجمة ١٣٠ رباعية عن الفارسية نثراً عربياً وبعد ذلك أعاد صياغة الترجمة شعراً. وفي عام ١٩٢٨ قام أحمد زكي أبو شادي بإعادة كتابة ترجمة الزهاوي النثرية شعراً ونشرها بعنوان: **رباعيات عمر الخيام** (القاهرة: ١٩٣١).

وفي عام ١٩٤٩ قام توفيق مفرج بنشر ترجمة للرباعيات عن الإنكليزية في: توفيق مفرج، **ثورة الخيام** (القاهرة: ١٩٥١). وربما كانت ترجمة الشاعر البحريني: إبراهيم العريض، **رباعيات** (بيروت: ١٩٦٦)، عن الفارسية أحدث ترجمة لدينا. كما توجد ترجمات أخرى، وبعضها نثري. هذه حتى الآن أعظم حلقة أدبية في العصور الحديثة تربطنا بالشعر الفارسي.

أولاً: مصر: جماعة أبولو

إن المشكلة التي تواجه الباحث في هذه الفترة بالذات في مصر هي كثرة ما كتب في مصر عن الموضوع بأقلام نقاد غير متخصصين. لذلك غدا من الضروري النظر من جديد في عدد من الآراء التي ترسخت حول شعر تلك الفترة كتلك التي تتحدث عن الإبداع الشعري عند العقاد وشكري.

وتتفاقم المشكلة عندما يتناول دراسة الشعر العربي ما قبل الخمسينيات في مصر بعض مؤرخي الأدب المصريين، فيدرسونه بمعزل عن غيره في الوطن العربي، او لا يلتفتون إلا قليلاً إلى النشاط الشعري المعاصر في بقية الوطن العربي(١٩)، ذلك النشاط الذي أدى إلى تطور اتجاهات جديدة مهمة كالرمزية مثلاً. إن هذا الموقف يستبعد إمكانية المقارنة، فيزيد من صعوبة الوصول إلى تقويم جمالي متّزن لهذا الشعر، ويتجاوز أثر الشعراء العرب الآخرين في الشعر في مصر. والحق أنه، خلال العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين استفاد الشعر التجريبي في الوطن العربي فائدة أكبر من تأثير الشعر المهجري. كان أبرز الشعراء في الوطن العربي، ممن سبق الحديث عنهم في هذا الكتاب، إما يعكسون أثر تقاليدهم الثقافية والشعرية المحلّية (كما في حالة أحمد الصافي النجفي والجواهري) أو أثر الشعر المهجري أو المصادر الأدبية الغربية (كما في حالة ابي ريشة والأخطل الصغير). والواقع أن الشعر العربي التجريبي بعامة قبل الثلاثينيات، استفاد أكثر من حركة النقد في مصر (والمهجر) التي تمت عن طريق الجدل المحتدم ومن القدر الكبير الذي كتب عن النظرية الشعرية في كل منهما. فإلى جانب الكتب حول الموضوع، مثل العديد من مجموعات المقالات التي صدرت للعقاد والمازني، كانت النظريات النقدية تنشر في المجلات الأدبية الكثيرة في مصر في ذلك الوقت، وهي مجلات كان يُقبل عليها القراء بنهم شديد في أرجاء الوطن العربي. غير أنه لم يكن في مصر في العشرينيات شاعر واحد استطاع أن يترك من الأثر الكبير ما استطاع شوقي أن يتركه. أمّا جماعة الديوان، التي ملأت العالم الأدبي في مصر بنظرياتها عن الشعر وحملاتها على المدرسة الكلاسيكية المُحدَثة، فإنها لم تستطع أن تدعم مناقشاتها بأمثلة جيدة من شعر أعضائها. وكان تقديمها لأمثلة شعرية ضعيفة على أنها قمة الإبداع والحداثة قد أربك المقاييس الجمالية عند جمهور القراء في مصر، الذين كانوا، مثل أقرانهم في بقية الوطن العربي، على شيء من السذاجة النقدية، غير واثقين بأحكامهم. ولو كان هناك اتصال أكبر مع بقية الأقطار العربية لكان تبادل الآراء قد

---

(١٩) وكمثال واحد على ذلك، انظر: عمر الدسوقي، **في الأدب الحديث** (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٤٨)، حيث نجد أنه أوجز إسهامات الأقطار العربية الأخرى وقلل من شأنها إلى أبعد الحدود.

ساعد في وضع الأحكام النقدية في منظورها الصحيح.

١ ـ أحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢ ـ ١٩٥٥)

كان أحمد زكي أبو شادي من أبرز الشخصيات الأدبية التي ظهرت في مصر في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن. وهو يُعدّ رائداً ومجدداً في الشعر العربي الحديث[٢٠]. لقد حاول بعض الكتّاب في مصر مؤخراً أن يعيدوا تقويم دوره في التطور الشعري في مصر، ومنهم من طبّق مفاهيم نقدية سليمة في دراسة شعره، فنجحوا لذلك إلى حد كبير باكتشاف العيوب الكثيرة التي تفسد ذلك الشعر[٢١]، لكن آخرين ما زالوا يغالون في منزلة الشاعر ودوره كمبدع.

إبان حياته، كان ما أنتجه أبو شادي من شعر إما موضع تقريظ[٢٢] أو هجوم عنيف[٢٣]. ولكي يواجه الشاعر الحملات النقدية عليه وجد من الضروري أن يكتب

---

(٢٠) انظر: عبد العزيز الدسوقي، **جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٠)، ص ٢٤٩ وغيرها؛ محمد عبد المنعم خفاجي، **رائد الشعر الحديث، قصة الشعر الحديث وأعلامه ومذاهبه وحركات التجديد فيه** (القاهرة: المطبعة المنيرية، ١٩٥٣)؛ نشأت، **أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث**، المقدمة؛ مصطفى عبد اللطيف السحرتي، «لمحات من شخصية أبو شادي،» **الآداب**، السنة ٣، العدد ٨ (آب/اغسطس ١٩٥٥)، ص ١٤، ومراجع أخرى.

(٢١) حول هناته الشعرية المختلفة، انظر: نشأت، المصدر نفسه، ص ١١٩ ـ ١٥٢ وغيرها، ومندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٢، ص ٤٨ ـ ٧٦ وغيرها.

(٢٢) إضافة إلى المقالات العديدة التي كتبها عنه في العشرينيات والثلاثينيات أناس مثل عبد اللطيف السحرتي وعبد المنعم خفاجي وأحمد الشايب والجداوي في المجلات وفي مقدمات ملاحق دواوينه المتعددة، انظر أيضاً: إسماعيل أدهم، **أبو شادي الشاعر** (لايبتسك: ١٩٣٦). يضفي هذا الكتاب صفة الكمال على أبي شادي شاعراً وهو مديح مطول في تمجيده. انظر: نشأت، المصدر نفسه، ص ٢٠٩ ـ ٢١٢ حول شكوكه في صحة نسبة هذا الكتاب إلى المؤلف وإشارته إلى انه قد يكون أبو شادي نفسه كتبه. ورغم ذلك فمن الجائز أن أدهم كان حقاً معجبا بأبي شادي. فتذوقه الشعر العربي كان يبدو ذهنياً وفكرياً بالدرجة الأولى، وعاجزاً عن تذوقه من الناحية العاطفية والفنية، كما نرى في كتاباته عن مطران. انظر: إسماعيل أدهم، «خليل مطران، شاعر العربية الإبداعي،» سلسلة دراسات للشاعر منشورة في: **المقتطف**: المجلد ٩٤، الأجزاء ١ ـ ٥ (كانون الثاني/يناير ١٩٣٩ ـ أيار/مايو ١٩٤٠). وفي الدرجة الثانية كان أدهم شديد الحماسة للتحديث في الشعر. وقد تكون الرؤيا الحديثة الواسعة في شعر أبي شادي قد أدّت إلى اقتناعه بتميزه.

(٢٣) انظر كيف هاجمه العقاد وأتباعه مثل سيد قطب في الدوريات المصرية في ذلك الوقت مثل **الجهاد** و**العصبة** و**الوادي** و**الرسالة** و**أبولو** نفسها. وانظر أخبار تلك المنازعات في: أحمد زكي أبو شادي، **مسرح الأدب، مجموعة مقالات نقدية نشرت في جرائد من ١٩٢٦ ـ ١٩٢٨** (القاهرة: مطبعة المؤيد، ١٩٢٨)؛ الدسوقي، **جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث**، ص ٢٢٢، ٤٩٣ ـ ٤٩٨ و٥٠٢ ـ ٥٠٧؛ مندور، المصدر نفسه، ج ٢، ص ٦٢ وغيرها، ومراجع أخرى.

مقدمات طويلة لدواوينه العديدة، يشرح فيها آراءه عن الشعر ويدافع عن أساليبه الشعرية. وقد أضيف إلى ذلك كثير من المقالات التي كتبها أصدقاؤه من النقاد، وأغلبها يشيد بشعره. لكن شهرته في الوطن العربي(٢٤) لم تتركز حول ما قيل عنه كشاعر مبرّز، بل حول موقعه كشخصية أدبية، فقد قدّم للشعر العربي في مصر وخارجها خدمات ذات شأن، إذا ما أخذنا في النظر كتاباته النقدية عن الشعر، وروحه ونشاطه العام في ذلك المضمار.

ينتمي أبو شادي(٢٥) إلى أسرة متميزة. ويبدو أن والدته كانت شاعرة، وقد كان والده من أهل الأدب والفن، يجتمع في مجلسه الأدبي الأسبوعي مشاهير الشعراء، مثل مطران وحافظ، إلى جانب أدباء آخرين. وقد نشأ الفتى على محبة الأدب والشعر، وتلقى تعليمه الثانوي في المدرسة التوفيقية بين عامي ١٩٠٥ و١٩٠٩. وقد كان يدير المدرسة رجل إنكليزي، كما كانت جميع الموضوعات تدرّس بالإنكليزية، باستثناء اللغة العربية التي كان يدرّسها اثنان من المشايخ. بعدما انتهى من هذه المدرسة أمضى أبو شادي سنة في كلية الطب المصرية، لكن بعض المشكلات العاطفية أرغمته على قضاء سنة في الخارج. وفي عام ١٩١٢ ذهب إلى إنكلترا حيث درس الطب في لندن وتخرج طبيباً متخصصاً في علم الجراثيم، وعاد إلى مصر عام ١٩٢٢.

منذ بداية عهد أبي شادي بالكتابة، كان مكثراً. ففي عام ١٩٠٨ نشر كتابَه الأول **قطرة من يراع في الأدب والاجتماع** وألحقه عام ١٩٠٩ بكتاب ثانٍ(٢٦). وكان

---

(٢٤) انظر: نازك الملائكة، **شعر علي محمود طه** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٥)، ص ١٩١، وعيسى الناعوري، «على هامش كتاب رائد الشعر الحديث،» **الأديب**، السنة ١٥، الجزء ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٥٦)، ص ٤١ ـ ٤٤، حيث يجرد شعر أبي شادي من أية قيمة شعرية. انظر أيضاً تعليقاً على هذا كتبه العراقي: سالم علوان الجلبي، «تعقيب على «هامش كتاب الشعر الحديث»،» **الأديب**، السنة ١٥، الجزء ٣ (آذار/مارس ١٩٥٦)، ص ٦٤ ـ ٦٥. ورغم أن الجلبي يلوم الناعوري على نبرته المتعالية، إلا أنه يتفق معه حول ضعف معظم شعر أبي شادي. والقصد من سرد هذه المراجع هنا هو عرض شيء من الرأي العام عند القراء خارج مصر.

(٢٥) حول حياته وثقافته وسيرته الأدبية، انظر: خفاجي، **رائد الشعر الحديث**، **قصة الشعر الحديث وأعلامه ومذاهبه وحركات التجديد فيه**، ص ٢٨ وغيرها؛ نشأت، **أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث**؛ أدهم، **أبو شادي الشاعر**؛ الدسوقي، **في الأدب الحديث**، ومندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٢، ص ٣٧ ـ ٤٤ و٦٢ ـ ٦٧.

(٢٦) لا يشك مؤرخو حياته في السنة التي قيل إنه ولد فيها ١٨٩٢م. ولكن عند النظر في أعماله المبكرة يتعجب المرء كيف استطاع شاب في السادسة عشرة أو السابعة عشرة أن يستوعب كل تلك المعرفة ويصل إلى تلك النظرة المتزنة التي يتكشف عنها الكتاب، ومن الجائز أن يكون هناك خطأ في التاريخ الذي ذكر لولادته. غير أنه لا شك في صغر سنّه نسبياً عندما كتب هذا الكتاب. انظر: أحمد زكي أبو شادي، **قطرة من يراع في الأدب والاجتماع** (القاهرة: مكتبة ومطبعة التأليف، [١٩٠٩])، ج ٢، ص ٣٥ حيث يذكر هذا.

هذا الكتاب الثاني مجموعة من القصائد المبكرة مع مقالات نقدية، تكشف عن نضوج سبّاق في النظرة إلى الحياة والأدب، كما تكشف عن شجاعة وطموح. أما ديوانه الأول بعنوان **أنداء الفجر** فقد صدر عام ١٩١٠. وبين هذا الديوان وديوانه الأخير **من السماء** الذي نشره في نيويورك عام ١٩٤٩، أصدر أبو شادي ما لا يقل عن خمسة عشر ديواناً، بعضها مجموعات من قصائد مختارة(٢٧). وقد نشر كذلك عدة قصائد طويلة بشكل منفصل(٢٨)، وخلّف أربعة دواوين أخرى غير منشورة كتبها خلال سنوات حياته الأخيرة(٢٩). كما إن لديه أربع أوبرات(٣٠) وبعض القصص الشعرية.

قليل من الشعراء العرب من كان مكثراً بهذا الشكل. فديوانه **الشفق الباكي** مجموعة هائلة تضم ١٣٨٦ صفحة، تشمل بضعة مقالات بقلمه وبأقلام آخرين عن الشعر، وعن أبي شادي نفسه. ومما يذكر عنه قدرته على كتابة الشعر بسهولة وسرعة كبيرتين(٣١)، وقد يساعد ذلك في تفسير ما يعانيه شعره من حشو وعيوب أخرى،

---

(٢٧) الدواوين الأخرى هي: أحمد زكي أبو شادي: **زينب**، **نفحات من شعر الغناء**، جمعها حسن صالح الجداوي (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٢٤)، مع ملحق مهم للزهاوي؛ **مصريات**، **نخب من شعر الوطنية** (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٢٤)؛ **أنين ورنين أو صور من شعر السياب** (القاهرة: ١٩٢٥)؛ **شعر الوجدان**: **مختارات رائعة** ([القاهرة]: م. صبحي، ١٩٢٥)؛ **الشفق الباكي** (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٢٦)؛ **مختارات وحي العام** (القاهرة: دار العصور، [١٩٢٨])؛ **أشعة وظلال** (القاهرة: مطبعة الشباب، ١٩٣١)؛ **أطياف الربيع** (القاهرة: مطبعة التعاون، ١٩٣٣)؛ **أغاني أبو شادي** (القاهرة: مطبعة التعاون، ١٩٣٣)؛ **الشعلة** (القاهرة: مطبعة التعاون، ١٩٣٣)؛ **الينبوع** (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٣٤)؛ **شعر الريف** (القاهرة: ١٩٣٥)؛ **فوق العباب** (القاهرة: مطبعة التعاون، ١٩٣٥)؛ **الكائن الثاني** (القاهرة: مطبعة التعاون، ١٩٣٥)، و**عودة الراعي**: **مجموعة شعرية** (الإسكندرية: المطبعة التعاونية، ١٩٤٢).

(٢٨) القصائد المنشورة في كراس مستقل هي: أحمد زكي أبو شادي، **نكبة نافارين**: **قصيدة تاريخية قومية جامعة**، يتبعها تعليق وشرح تاريخي وأدبي لبعض أفاضل الكتاب المشهورين (السويس: إدارة السويس الناهضة، ١٩٢٤)؛ **مفخرة رشيد**، قصيدة وطنية مع شروح أدبية وتاريخية بأقلام نخبة من مشاهير الكتاب (القاهرة: ١٩٢٥)؛ **ذكرى شكسبير** (القاهرة: ١٩٢٦)؛ **وطن الفراعنة** (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٢٦)؛ **سعد** (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٢٧)؛ **مصطفى الزعيم (قصيدة)** (الإسكندرية: مطبعة التعاون، ١٩٣٦)؛ **اليوم الرهيب** (الإسكندرية: مطبعة التعاون، ١٩٣٦)؛ **مرثاة لموت الملك فؤاد الأول**؛ **تولية الفاروق** (القاهرة: ١٩٣٧)، و**قصيدة كتبت بمناسبة اعتلاء الملك فاروق العرش**.

(٢٩) ترك أحمد زكي أبو شادي أربعة دواوين غير منشورة هي: **إيزيس**، **النيروز الحر**، **أناشيد الحياة**، و**الإنسان الجديد**.

(٣٠) هي: أحمد زكي أبو شادي: **إحسان** (القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٢٧)؛ **أخناتون، فرعون مصر** (القاهرة: دار العصور، ١٩٢٧)؛ **الزباء أو زنوبيا ملكة تدمر** (القاهرة: ١٩٢٧)، و**الآلهة** (القاهرة: دار العصور، ١٩٢٧).

(٣١) انظر: مصطفى عبد اللطيف السحرتي، **شعراء مجددون** (القاهرة: دار الطباعة المحمدية، ١٩٥٩)، ص ٦٧ ـ ٦٨؛ مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٢، ص ٢٦، ومراجع أخرى.

ويبدو أنه لم يتورع قط عن نشر كل ما يكتب. ومع ذلك، فإن نشاطه الشعري الكبير الذي لازمه طول حياته لا بد أن يثير الإعجاب. ويزيد في هذا الإعجاب شجاعته ونبل الروح التي يكشف عنها شعره وما يدعم ذلك من حماس ذهني أصيل. إلا أنه ينتمي إلى تلك النوعية المهذبة من الناس التي لا تحتمل الخشونة التي تفتقت عنها حياة سريعة التقلّب. ففي عام ١٩٤٦، بعد عدد من الإخفاقات الأدبية، كان أشدها وطأة إغلاق مجلة **أبولو** عام ١٩٣٤، هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ما وضع حداً لنشاطه في مصر. لقد هاجر عن الوطن كثير من الشعراء والأدباء قبل أبي شادي لأسباب سياسية، لكن هذه قد تكون أول حادثة احتجاج من نوعها يقوم بها شاعر عربي معاصر ضد العالم الأدبي من حوله.

قام أبو شادي بدور ملحوظ كمنظّر متنوّر عن المفهوم الحديث في الشعر. وقد بدأ منذ عام ١٩٠٩ يشدد على الحاجة الكبيرة إلى نوع جديد من الشعر[٣٢]. ففي **قطرة من يراع** يعبّر عن مفهوم الشعر عنده بشكل واضح ولم يخالف ذلك المفهوم قط في كتاباته اللاحقة. كان يقول إننا من خلال الشعر نكتشف أسرار الوجود. فالشعر تعبير عن روح الكون، يكشف ما فيه من عظمة وجمال. لكن ذلك لا يعني أن اهتمام الشاعر يجب أن يكون محصوراً بالقضايا الكبرى الشاملة على حساب جميع عناصر الحياة الأخرى. فجميع ما في الكون موضوع صالح للشعر إذا كانت استجابة الشاعر صحيحة نحوه[٣٣]. وقد كانت هذه الفكرة نفسها موضوع تناول العقاد بعد ذلك، كما سبق الحديث عنه[٣٤]. يؤكد أبو شادي الحاجة إلى الصدق. ففي مقدمة **الشعلة** يتوسع في هذا الموضوع ويقول إن الصدق في الشعر يجب أن يكون محدوداً بصدق الشعور والخيال. إذ ليس ثمة حقائق «شعرية» يمكن توكيدها في الشعر[٣٥].

وقد أظهر أبو شادي استقلالاً في الفكر عندما عالج موضوع الموسيقى في الشعر، أيضاً منذ عام ١٩٠٩. فقد كان يقول إن للموسيقى أهميتها في بعض المفاهيم

(٣٢) انظر المقالات العديدة عن الشعر في: أبو شادي، **قطرة من يراع في الأدب والاجتماع**، ج ٢، وأعماله المتأخرة: أحمد زكي أبو شادي: **أصداء الحياة**، مجموعة من المقالات كتبت بين ١٩١٠ ـ ١٩٢٥، تحقيق س. وم. العروسي، ط ٢ (الإسكندرية: مطبعة التعاون، ١٩٣٧)، ص ٦ ـ ٢٤، ومقدماته العديدة لدواوينه، وكتاباته في **أبولو** (١٩٣٢ ـ ١٩٣٤)، وفي **أدبي** المجلة التي أسسها عام ١٩٣٦ في الإسكندرية، وكتاباه النقديان: **مسرح الأدب، مجموعة مقالات نقدية نشرت في جرائد من ١٩٢٦ ـ ١٩٢٨**، و**قضايا الشعر المعاصر** (القاهرة: الشركة العربية للطباعة والنشر، [١٩٥٩]).

(٣٣) أبو شادي، **قطرة من يراع في الأدب والاجتماع**، ج ٢، ص ٥.

(٣٤) انظر: عباس محمود العقاد، **عابر سبيل** (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٣٧)، المقدمة.

(٣٥) «إلمامة، فلسفة الشعر» في: أبو شادي، **الشعلة**، ص ٩.

الشعرية، لكنها ليست بالعنصر الرئيسيّ في الشعر، لأن جوهر الشعر التعبير عن الحياة وتفسير خفايا الكون. ثم عاد إلى تناول هذه الفكرة بعد حين، فقال إن أولئك الذين يصرّون على أن الموسيقى أهم عنصر في القصيدة، لأنها تخدّر حواسهم وتتسرب بسهولة إلى عواطفهم، إنما هم بدائيون في نظرتهم. فالأذهان المثقفة الرضية يمكن أن تأسرها الصورة في القصيدة، ويكفي أن يكون الشعر غنياً في صوره، من دون الحاجة إلى «وسيلة» الموسيقى(٣٦).

وتحدث أبو شادي عن وحدة القصيدة، كذلك من عام ١٩٠٩، عندما أكّد الوحدة المتكاملة التي لا يمكن فصلها بين الشكل والمضمون، وهي فكرة تناولها العقاد كذلك. وقد أصرّ أبو شادي على أن القصيدة يجب أن تقوّم بشكلها الكامل لا بما يكوّنها من عناصر. فهو يرى أن من المستحيل الفصل بين هذه العناصر أو تغيير سياق الكلمات في بيت من الشعر من دون تغيير معناه. فالشاعر ينظم القصيدة كُلاً، ويتأملها كُلاً، ولا يتناول عنصراً منها بمعزل عن غيره(٣٧).

وقد دعا كذلك إلى تحديث الشعر ولغته(٣٨) (وكان يقول «التمصير» أحياناً)، فالشعراء المحدثون، في رأيه، يجب أن تكون لهم حرية التعبير عن أنفسهم حتى لو خرجوا عن الأفكار والموضوعات المصروفة(٣٩). وعندما يبلغ الشاعر معرفة جيدة باللغة يجب أن تتاح له حرية التعبير عن توتّراته النفسية والعاطفية(٤٠). كما يجب أن يكون قادراً على تطويع اللغة والأوزان والقوافي لتناسب موضوع قصيدته(٤١). وهو يتناول في **الشفق الباكي** فكرة، هي فكرة رومانسية في أساسها وهي أن الشاعر نبيّ أرسل إلى قومه. ولأن الشاعر حساس يتفاعل مع الأشياء، عليه أن يدرك مسؤوليته، وأن يكون للشعر عنده هدف نبيل خيّر، سواء كان هذا الهدف إنسانياً أو وطنياً أو دينياً(٤٢).

ورغم أن أبا شادي قد بدأ مسيرته النقدية في وقت مبكّر جداً من القرن

---

(٣٦) انظر: أبو شادي: **قطرة من يراع في الأدب والاجتماع**، ج ٢، ص ٧؛ **فوق العباب**، ص ب ـ هـ، و**الينبوع**، ص ٢١٥ ـ ٢١٦. انظر أيضاً رأي مندور في هذا في: مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٢، ص ٥٢ وغيرها.

(٣٧) أبو شادي، **قطرة من يراع في الأدب والاجتماع**، ج ٢، ص ١٨ ـ ٢٩.

(٣٨) أبو شادي: **الينبوع**، ص د؛ **الشفق الباكي**، ص ٤٨، و**الشعلة**، ص ١٠.

(٣٩) أبو شادي: **الشفق الباكي**، ص ٤٩، و**الينبوع**، ص ٢١٧.

(٤٠) أبو شادي، **الينبوع**، ص هـ.

(٤١) المصدر نفسه، ص و.

(٤٢) انظر: أبو شادي، **الشفق الباكي**، ص ٤٣ ـ ٤٤، وقصيدته «الجديد»، ص ٢٢٢ ـ ٢٤٤، حيث يتوسع بشرح أفكاره عن الشعر الجيد.

العشرين في **قطرة من يراع** واستأنف ذلك بقوة بعد عودته من إنكلترا عام ١٩٢٢، إلا أنه لم يترك تأثيراً قوياً في العقود الثلاثة الأولى قدر ما تركت جماعة الديوان. ويرجع ذلك في المقام الأول إلى طريقته الرقيقة وميله إلى التوفيق وترضية معاصريه. لقد كان رجلاً دمثاً وكانت أبعاده الروحية واسعة سامقة. وحتى في العشرينيات وأوائل الثلاثينيات، عندما بلغت حملات العقاد وأتباعه عليه درجة الإيذاء، لم يستطع أبو شادي مجاراة العنف عند مناهضيه. ففي مجال النقد كانت جماعة الديوان ذات صوت أعلى وهدف أشد تطرفاً، وهي تقويض دعائم الكلاسيكية المُحدَثة وتقديم مفهوم جديد للشعر. وقد كان رفضهم التقاليد الراسخة في الشعر رفضاً قطعياً وحاسماً. ومع أن نظريات ابي شادي كانت طليعية، كان يدرك في الوقت نفسه الصفات الكثيرة الجيدة في أساسها عند أساتذة الكلاسيكية المحدثة، وقد نُصّب شوقي رئيساً لجميعة أبولو التي أسسها أبو شادي عام ١٩٣٢. ولم يقل أبو شادي قط إن تقديم مفاهيم جديدة للشعر يستوجب تحطيماً كاملاً للمفاهيم المعاكسة[٤٣].

بدأ أبو شادي مسيرته الشعرية بطموحات شاب غرير لكنه واثق من موقفه، بيد أنه أخفق في تحقيق ما كان يعد به في باكورة مسيرته. فمن ينظر إلى قصائده الأولى في **قطرة من يراع** و**أنداء الفجر** يجد فيها من الترابط وتماسك الأسلوب أكثر مما يجده في شعره اللاحق. بإمكاننا أن نلاحظ بعض نقاط الضعف في أسلوب هذا الشعر المبكّر، مما يدعو إلى الشك في أن الأساس اللغوي عند الشاعر لم يكن قوياً كما يجب، ولكن ذلك قد يفسر بأن الشاعر كان بعدُ في فترة حداثته في ذلك الوقت. غير أننا لا نجد في شعره المبكر ما يوحي بتلك الروح المحمومة التي أصبحت تسيطر على مواقفه اللاحقة. ولكن المرء قد يلمس فيه افتتاناً عشوائياً بالتنويع، وإصراراً على الإكثار تضاعف مع الأيام في جهد متواصل ليصوغ نظماً كل ما في الحياة من حوله. واستطاع بذلك أن يتوصّل إلى حريات جديدة، وأن ينادي بالقول إن الشعر ينتمي إلى آفاق أرحب مما تسمح به الحدود التقليدية عند شعراء الكلاسيكية المحدثة في الشعر العربي. لكن الفائدة التي كانت تنتظره من استقصاءاته الواسعة في الأساليب والمواضيع الشعرية قد حدّ منها ذلك الضعف الناجم عن إصراره على الإكثار.

في بعض شعره المبكر نلمس عنصراً رومانسياً قوياً يظهر كذلك في أسلوب عدد من القصائد المتأثرة بقراءاته في الشعر القديم والكلاسيكي المحدث:

---

(٤٣) لا يوجد أي ذكر لأبي شادي الناقد في أي من كتب تاريخ النقد الأدبي الحديث التي كتبت في مصر، ومثل واضح لذلك كتاب: محمد مندور، **النقد والنقاد المعاصرون** (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، [د. ت.]).

يا من بخلتِ بلفظ منكِ يسعدني أتحسبين طويل الصمت ينسيني؟
....
دعي أناملكِ الحسناء تنصفني ولا تَضِنّي، فهذا البخل يضنيني
وان أردتِ بياناً يستعين به هذا الجمال على قلبي فناجيني(٤٤)

وحتى في وقت لاحق، كان الشعر الذي كتبه بالأسلوب القديم يكشف عن سيطرة أقوى على البناء واللغة مما نراه في شعره الطليعي:

سماء لديها يعبق الحب والمنى وفيها خيال العابدين تناهى
تقمّص فيها الفن إحساس عاشق يمثل حسناً بل يصوغ إلها
تملّكَهُ الروعُ العظيم فإنه يترجم عن روح الحياة مداها
فيرفع لحظاً ما تعوّد رفعه إلى من أذلّت بالجمال جباها(٤٥)

لكن ذلك لا يستمر طويلاً، إذ سرعان ما يعود إلى الظهور ذلك الاستخدام الممجوج للكلمات الذي ينال من الشعر الذي كتبه أبو شادي في فترة رجولته الناضجة:

تأمّله بين الحب والفن مبدعاً له جرأة في خشيةٍ تتلاهى

إن التدقيق في شعر أبي شادي يوحي بأن إقامته عشر سنين في بريطانيا قد أضعفت من أسلوبه الشعري ولغته. كما إن دراسته العربية الأولى ربما لم تكن ذات أساس متين كل المتانة، لأنه درس في مدرسة كان أغلب التدريس فيها بالإنكليزية. ويقال إن الشيوخ الذين كانوا يدرّسون العربية في تلك المدرسة على جانب كبير من المعرفة، ولكن ربما لم يكن في وسعهم نقل ما يكفي من المعرفة إلى التلميذ الفتيّ الذي أظهر ولعاً مبكراً بالأدب الإنكليزي، إذ ليس في نثره ولا في شعره في **قطرة من يراع** ما يكشف عن جذور لغوية قوية. ثم بعد نشر هذا الكتاب، أمضى فترة في محيط إنكليزي صرف. وقد يكون زواجه من امرأة إنكليزية وقراءاته المستمرة لمؤلفين إنكليز كذلك قد ساعدت في إضعاف سيطرته على منازع البلاغة وفي تشويش فطرته اللغوية أحياناً. وقد زاد هذا الوضع أن موضوعه كان يتناول مجالاً جديداً واسعاً من التجربة والمعرفة لم يكن في مصطلح الشعر العربي ما يعبّر عنه. وتصحّ المقارنة مع شكري في هذا السياق، لأن شكري كان يعاني نقاط الضعف نفسها في شعره، ولو

(٤٤) «الذكر والنسيان» في: أبو شادي، **قطرة من يراع في الأدب والاجتماع**، ج ٢، ص ١٠٢. وانظر مثالاً جيداً آخر في: «الحب والأمل» في: أحمد زكي أبو شادي، **أنداء الفجر**، ط ٢ (القاهرة: مطبعة التعاون، ١٩٣٤)، ص ١٤ ـ ١٩. انظر أيضاً تعليق نشأت حول تأثير شوقي في هذه القصيدة بحسب رأيه، في: نشأت، **أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث**، ص ١١٠ ـ ١١١.

(٤٥) «نفرتيتي والمثال» في: أبو شادي، **الشعلة**، ص ٤٦.

على نطاق أضيق، ولعل هذا أيضاً نتج من محاولته السابقة لأوانها لتغيير المصطلح الشعري قبل أن تكون لغة الشعر مستعدة لهذا التغيير. وكان شكري يشترك مع أبي شادي في تشابه الأساس الثقافي.

ليس من فائدة كبيرة في وصف عيوب إنتاج أدبي لم يجد من يحاكيه. إن الكتّاب الذين حاولوا تلخيص تلك العيوب في شعر أبي شادي يتفقون عموماً على أن شعره يفتقر إلى تناسق المعنى، ويخلو من التأثير العاطفي، ويكشف عن ضعف متكرر في الأسلوب واللغة، وفي موسيقى الشعر كذلك. وقد تكون أسوأ مثالبه الشعرية هذا الهبوط المفاجئ في المستوى في نهاية البيت. ويرجع ذلك عادة إما إلى صعوبة إيجاد القافية المناسبة، أو إلى أن الشاعر ينتهي من المعنى قبل نهاية البيت ثم يقوم بتكملة التفعيلات الباقية. لم يكن هذا العيب من مواصفات شعره المبكّر، لكنه يغدو عيباً ملازماً في هذا الشعر بعد عودة ابي شادي من إنكلترا، كما في قوله:

تقبس النور من الظلمة بل من ظلمات[٤٦]

فكلمة «ظلمات» هنا يبدو أنها لم تستخدم إلا لغرض القافية، لأنها لا تضيف شيئاً إلى المعنى، بل لعلها تنال منه. وفي شعره أمثلة كثيرة على هذا العيب بالذات. كما أنه يشكو من عيوب كثيرة أخرى كابتذال المعنى، كما نرى في هذه الأبيات:

وأرى الجمال مجمّلاً في ذاته وأرى الملاحة في بساطة كاسي
والعمق في التفكير قبل صياغة ومآثر التفكير للمتناسي[٤٧]

وفي هذه، حيث نرى ضعف اللغة شديد الوضوح:

ولَها أقسى سلاح فاتك في نصال من لحاظ ونصال
....
فتجلّت قوة بل آية تخضع الغلاّب بل تفشي الزوال[٤٨]

وفي هذا المثال يكون استعمال كلمة «المتبوع» مما يثير السخرية:

فأجبتُ يا أملي كفاكِ تفنّناً في الشعر بسمة لحظك المتبوع[٤٩]

(٤٦) «القديس» في : أبو شادي، **الينبوع**، ص ١٠٠.

(٤٧) «الشعر العزيز» في: أبو شادي، **الشفق الباكي**، ص ٣٨١.

(٤٨) «آلهة الجمال» في: المصدر نفسه، ص ١٦٣.

(٤٩) «الشاعرة» في: أبو شادي، **أشعة وظلال**، ص ٢٨.

وفي هذا المثال الآخر لا يبدو أن كلمة «سكن» لها مكان بعد كلمة «فن»:

أهــلاً فـمـصـرٌ مـصـركـم أبـداً   في الفن صادحة وفي السكن[٥٠]

وقصيدته في رثاء ناجي تحتوي على كثير من أمثلة الشعر الرديء، مثل هذا البيت:

إنـــــه أنـــــتـــــج الجـــــنـــــى   فـي دنـى الـنـحـل والـبـشـر[٥١]

ويبينّ نشأت أثر اللغة الإنكليزية في شعر أبي شادي. فيقدم أمثلة عديدة على استعماله الصفات بأسلوب أجنبي وعلى محاولاته المتكررة للتعبير بالعربية عن معاني كلمات إنكليزية محددة[٥٢]. وقد يرينا هذا كيف أن ابا شادي قد فقد سيطرته على المصطلح الشعري العربي بعد عودته من إنكلترا. وقد يفسر كذلك ملاحظة مطران عنه في مقدمة كتبها لديوانه **أطياف الربيع**: «فاجأ هذا الطبيبُ الشاعرُ الأديبُ السليقةَ العربية مفاجأة جاوز بها جرأة المجترئين على التجديد من قبل، ولم يرعَ أن تلك السليقة بطيئة في تحوّلها...»[٥٣].

كانت محاولات أبي شادي الواعية للتجديد في الشعر متعددة المناحي. فطرافته وبحثه الدؤوب عن الجدّة، إلى جانب محبته الفن، لا بد أنها دفعته إلى كتابة الاوبرات. ويبدو أنه قد فعل ذلك على أمل تقديم الشعر والموسيقى إلى المسرح. كان من التقاليد الراسخة عندنا أن يلحن مشاهير المغنين في الوطن العربي قصائد لشعراء اشتهروا بجديتهم ويغنوها. لكن فن الأوبرا لم يكن معروفاً إطلاقاً في العربية، رغم أن الغناء على المسرح، على درجة أدنى في المستوى الفني، كان شائعاً، وبخاصة في مصر. كتب أبو شادي أربع أوبرات وكان يدعوها أحياناً مآسي موسيقية، أو قصصاً للموسيقى، أو «أبرات» وهي: (١) (إحسان)، «مأساة مصرية للموسيقى»؛ (٢) (أردشير، أو حياة النفوس) «قصة حب للموسيقى»؛ (٣) (الآلهة)، «أوبرا رمزية بثلاثة فصول»؛ (٤) (الزباء، ملكة تدمر) «أوبرا تاريخية عظيمة بأربعة فصول»، وقد كتبها جميعاً عام ١٩٢٧. مما يسترعي النظر ما نشأ من شعور في أواخر العشرينيات بالحاجة إلى التحول عن الشعر الغنائي، وهو أفضل أنواع الشعر المعروفة في العربية، إلى شعر يُتلى أو يغنى على المسرح، وهذه الأوبرات الشعرية قد نظمت جميعاً في السنة

(٥٠) «رسل الشعر» في: أبو شادي، **الشعلة**، ص ١٣١.

(٥١) للاطلاع على هذه المرثاة، انظر: خفاجي، **رائد الشعر الحديث، قصة الشعر الحديث وأعلامه ومذاهبه وحركات التجديد فيه**، ص ٢٢٣. ومن الطريف أن نرى نشأت لا يستطيع إخفاء دهشته حول البيت المقتطف أعلاه. انظر: نشأت، **أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث**، ص ١٣٩.

(٥٢) نشأت، المصدر نفسه، ص ١٥٩ ـ ١٦٦.

(٥٣) أبو شادي، **أطياف الربيع**، ص أ، ولتطوير أكبر للفكرة انظر ص أ ـ ب.

نفسها التي استأنف فيها شوقي بجدّ نشاطه في الشعر المسرحي. ولكن بلوغ النجاح في هذه المحاولة كان يتطلب نضوجاً شعرياً أكبر مما كان يتمتع به أبو شادي، وفنّاً موسيقياً أكثر تطوراً وجمهوراً أكثر حذلقة فنية. ومن الغريب أن مندور يجد من الصعب عليه أن يفهم سر إخفاق تلك الأوبرات، رغم اعترافه بأن الشعر فيها لا يختلف عن نوعية الشعر الغنائي الذي كان يكتبه أبو شادي، وهو شعر يتَّصف بالنثرية والافتقار إلى الصقل بشكل عام(٥٤). غير أن رغبة أبي شادي في تقديم هذا الفن إلى العربية يجب ألا ينظر إليها على أنها من باب الطموح الشخصي وحسب، بل على أنها كذلك رغبة في إدخال قيم ثقافية أسمى إلى تراثه الوطني(٥٥).

لقد جرّب أبو شادي أيضاً نظم القصص الطويلة، وهو دليل آخر على ميله إلى نظم الحياة وجميع تجاربها عموماً. وقد يكون في ذلك متأثراً بقصص مطران الشعرية الأكثر نجاحاً، لكن قصائد أبي شادي القصصية، المنتشرة في بعض دواوينه(٥٦)، أو المنشورة بشكل مستقل، مثل قصتيه الطويلتين «مها» ١٩٢٦، و«عبده بك» ١٩٢٧، لم يكتب لها النجاح، لأن الأوضاع الاجتماعية والنفسية في الوطن العربي كانت تسير بالشعر في ذلك الوقت نحو التعبير عن العواطف التي طال كبتها، ونحو استقصاء التجربة الشخصية. لقد كان الشعر العربي في العشرينيات والثلاثينيات يمرّ في بعض المجالات في أشد مراحله انطوائيةً، ويعكس عزوفاً تلقائياً عن محاولة التعبير الموضوعي العام.

كانت روح التجريب عند أبي شادي قد دفعته كذلك إلى محاولة التجديد في شكل الشعر. لقد مرّ بنا كيف أن الزهاوي وشكري قد حاولا كتابة الشعر المرسل(٥٧). ولقد كتب أبو شادي كذلك بضع قصائد من الشعر المرسل، محافظاً، كسابقيه، على نظام الشطرين، وهو نظام يُجنّ حاجة فنية طبيعية إلى نوع من القافية ولا يمكن أن ينجح من دونها. وسوف أتحدث عن هذا المنحى الفني المعيّن في فصل لاحق(٥٨). وقد حاول أبو شادي أيضاً ما كان يدعوه بـ «النظم الحر» أو «الشعر الحر». يجب التوكيد هنا على أن مفهوم أبي شادي للشعر الحر لا علاقة له بالآراء المتداولة حول الشعر الحر في العربية في الخمسينيات وبعدها، إذ كانت تلك الحرية

(٥٤) مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٢، ص ٢٤ ـ ٢٧.

(٥٥) انظر أوبراه الأولى: أبو شادي، **إحسان**، ص ٤ وملحقه «الأوبرات والشعر المصري»، ص ٦٦ ـ ١١١.

(٥٦) انظر قصائد «بأمر الحاكم بأمره» و«الرؤيا» و«ممنون الفيلسوف» ومعظم القصيدتين الأخيرتين من الشعر المرسل، في: أبو شادي، **الشفق الباكي**، ص ٤٠٢ ـ ٤٢٢، ٦٥٨ ـ ٦٦٨ و٦٢٥ ـ ٦٣٩ على التوالي.

(٥٧) انظر ذلك في ما تقدم من فصول.

(٥٨) انظر الفصل السابع من هذا الكتاب.

من أساسها تحرراً من نظام الشطرين أو من نظام المقاطع الشعرية من نوع الموشح. فالشاعر في قصيدة الشعر الحر المعاصرة يقرر الشكل الذي يريد، ويستخدم من التفعيلات العدد الذي يجده ضرورياً في كل بيت من الشعر في قصيدته على أن يبقى عادة محافظاً على الوزن نفسه. لكن تجربة أبي شادي كانت تمزج عدداً من البحور في القصيدة نفسها. وقصيدة «ترنيمة آتون» التي كتبها بالشعر المرسل مثال لهذه التجربة المجهضة، فالافتقار إلى التناغم في مسار الأبيات يجعلها منفّرة للسمع:

تبلجّ الفجر حال بأفق هذي السماء (المجتث)
يا آتون الحي يا مستمداً للحياة (مجزوء الرمل)
عندما أنت تعتلي أفق الشرق للسما (مجزوء الخفيف)
كل أرض ملكتها من جمال ملكته (مجزوء الخفيف)
فأنت حال عظيم يزهو على الأرض بعدا (المجتث)
حصرت أشعتك الحقول وإن تكن ما قد صنعت (الكامل)
فأنت رَع ونراك الذي مضيت بهم كلهم آسرا (المتقارب)
أوثقتهم طوع حبك (المجتث)
برغم بعدك هذا على الثرى إشعاعك (المجتث)
ورغم هذا السمو هذا النهار تجلّى كالرسم من وقع خطوك[٥٩] (المجتث)

ويجب القول هنا إن المحاولة السابقة الغامضة (والمخفقة أيضاً) التي قام بها أحمد فارس الشدياق لإدخال هذا النوع من التجديد في الشعر لا يمكن أن تكون قد أثرت في التجريبيين في القرن العشرين. فالشدياق الذي لم يكن بالشاعر الجيد أساساً كتب أربعة أبيات من دون قافية مستخدماً ثلاثة بحور مختلفة «تهافتاً على إحداث شيء غريب»[٦٠]:

ساعة البعد عنك شهر، وعام الوصل يمضي كأنما هو ساعة (الخفيف)
أتنجّم الليل الطويل صبابة وتنجّمي لنجوم ذي تفليك (الكامل)
ويخفق مني القلب ان هبّت الصبا ويذكرني البدر المنير محياك (الطويل)
الا ليت شعري كم يقاسي من النوى وانحائه قلب يذوب تجلّدا (الطويل)

---

(٥٩) أبو شادي، **الشفق الباكي**، ص ٩٦٣ ـ ٩٦٤.

(٦٠) أحمد فارس الشدياق، **الساق على الساق فيما هو الفارياق أو أيام وشهور وأعوام في عجم العرب والأعجام** (بيروت: دار مكتبة الحياة، [١٩٦٦])، ص ٣٩٥.

لكنه لم يعاود التجربة، ويبدو أنه اقتنع بعدم جدواها. ومن الصعب الربط بين محاولة القرن التاسع عشر هذه وبين محاولة أبي شادي ومعاصريه. فقد بقيت تلك الأولى محاولة معزولة بعيدة، جرت في زمن لم يكن الشعر فيه في حاجة إلى هذا النوع من البدع، بل إلى توكيد عناصره الكلاسيكية الأساسية وإلى العودة إلى جذوره الأكثر عافية. غير أن تجارب الزهاوي وشكري وابي شادي، على إخفاقها فنياً، تظل تجارب ذات مغزى لأنها أولاً تمثل بحثاً حقيقياً دؤوباً لدى الشعراء العرب في بدايات القرن العشرين نحو تغيير جذري في الشكل، وثانياً لأنها كانت بداية سلسلة من التجارب المتواصلة التي تهدف إلى تغيير النموذج التقليدي الذي لازم شكل الشعر العربي في تاريخه الطويل. ولم تستطع هذه التجارب في حد ذاتها أن تقدم أي نموذج له قيمة دائمة بالنسبة إلى قضية الشكل في الشعر العربي لأنها كانت تجارب مخفقة تماماً. لكن التجارب(٦١) مع ذلك تواصلت في الثلاثينيات والأربعينيات في الشعر المرسل والشعر الحر من النمط الذي كان يكتبه أبو شادي(٦٢) وفي أشكال أخرى كذلك. لقد بدأ الشعراء يفكرّون جدياً بضرورة التغيير، مستوحين في ذلك إلى حد كبير روح جماعة أپولو المجددة إلى جانب قراءاتهم في الشعر الغربي، وبخاصة الشعر الفرنسي والإنكليزي. لكن النجاح في هذا المضمار لم يكتمل إلا في نهاية الأربعينيات. ولذلك

---

(٦١) ستبحث التجارب المتنوعة في الشكل خلال هذه الفترة في الفصل السابع من هذا الكتاب.

(٦٢) من المشكوك فيه أن تكون محاولات شعراء من ذوي المواهب العالية مثل شوقي وايليا أبو ماضي والياس أبو شبكة في استخدام غير بحر في القصيدة نفسها مستوحاة من دعوة أبي شادي للشعراء ان يتبعوا صيغته من الشعر الحر. لكن هؤلاء الشعراء الكبار لم يتخطّوا في تجاربهم قط حدود الفن والذوق السليم. فقد كان شوقي يلجأ في مسرحياته إلى تغيير الأوزان لأغراض درامية، آملاً أن يصوّر من خلال تغيّر الإيقاع والموسيقى، تغيراً في الجو والموضوع المستخدم في الحوار. ولم يكن شوقي موفقاً دائماً، لكن سبب ذلك عيوب درامية. وقد يكون إيليا أبو ماضي قد استوحى شيئاً من تجارب جماعة أپولو، لأنه كتب قصيدة عام ١٩٣٣ ونشرها في مصر، وهي إشارة ذات مغزى، نظراً لوجود مجلات أخرى في أمريكا نفسها وفي بقية الوطن العربي. كانت هذه قصيدة «الشاعر والسلطان الجائر» التي سبق ذكرها. **الرسالة** (١ اذار/مارس ١٩٣٣)، ج ١، القسم ٤، ص ٢٣ ـ ٢٤.

وقد استخدم آخرون من شعراء المهجر غير وزن في القصيدة الواحدة ومنهم جبران نفسه، وقصيدته «المواكب» خير مثال على ذلك. وفي لبنان قدم الياس أبو شبكة أفضل الأمثلة على ذلك في قصيدة «الصلاة الحمراء» وغيرها. الياس أبو شبكة، **أفاعي الفردوس**، ط ٣ (بيروت: دار الحضارة، ١٩٦٢)، ص ٨٤ ـ ٩٥. وفي مصر نفسها قدم علي محمود طه مثالين بهذا الأسلوب، كما سيأتي الحديث عنه. لكن هذه الأمثلة لا تشابه أبداً تجارب أبي شادي، ولا يمكن اعتبارها من الفئات نفسها. فقد حرص هؤلاء الشعراء على استخدام الوزن نفسه في عدد من الأبيات المتلاحقة تطول حتى تضمن تواصل الإيقاع واتّزانه، قبل محاولة الانتقال إلى وزن آخر. ثم إن التحوّل كان يرافقه في العادة تحوّل معين في جوّ القصيدة. وقد كانوا يستخدمون نظام الشطرين، ويحافظون على الوقفة في نهاية البيت ويستخدمون نظاماً متكاملاً متسقاً في استعمالهم القوافي المنوعة في القصيدة أو نظام القافية الموحدة.

أسباب عديدة. ففي المقام الأول، يسع المرء القول إن الشعر العربي لم يكن مستعداً بعد، من وجهة نظر فنية، لمثل هذا التغيير قبل نهاية الأربعينيات بكثير. فقد كان نظام الشطرين مترسّخاً في ظلال مدرسة الكلاسيكية الجديدة، لذلك كان لزاماً على التغيير أن ينتظر حتى يستهلك هذا الشكل نفسه بالتكرار، وحتى يتجمع رصيد حديث من المفردات والعبارات الجاهزة في الشعر تغدو عقبة أمام الإبداع وتحتم التغيير. صحيح أنه بإزاء حساسية سريعة التغيّر، ومواقف ومفاهيم سريعة التطور، كانت المفردات والتعابير الجاهزة سرعان ما يتجاوزها الزمن، خصوصاً لأن كثيراً منها كان قد استُعير من شعر أقدم عهداً. وهنا لا بد من ذكر أهمية الشعر الأجنبي في تغيير حساسية الشاعر العربي الحديث. ولكن على الرغم من سرعة هذا التغير، نسبياً، كان لابد له من أن يصل إلى درجة من النضج والتحرر الفعلي من نمط الشطرين القائم قبل إمكانية تحقيق التغيّر في شكل القصيدة. إنما كان هذا التحرر (المنبثق من الضجر أو الإشباع) يحتاج إلى وقت، وإلى خبرة أطول. ثم إن الشعر العربي، قبل النجاح بتغيير الشكل، كان عليه أن يرتفع إلى مستوى معاصر عالمياً من خلال إحداث تغيير ناجح في اللغة والموقف واللهجة والموضوع والعاطفة. وهذا ما يفسر نجاح بعض التجارب في الرومانسية والرمزية في الثلاثينيات والأربعينيات حتى ضمن نظام الشطرين، فتفتحّت للشعر ميادين وآفاق جديدة قبل أن يحقق التغيّر في الشكل بنجاح. وأخيراً كان على هذا التغيّر أن ينتظر، لا اللحظة المناسبة في التطور الفني للشعر وحسب، بل أن ينتظر كذلك ظهور مواهب شعرية كبيرة يمكن عن طريقها بلوغ هذا التغيّر.

يُعدّ أبو شادي مجدداً في لغة الشعر[٦٣]. وهو إذ يكون قد دعم النظرية القائلة إن الشعر يجب أن يقترب، جهد الإمكان، من لغة الكلام وأن يحرر نفسه في سطوة اللغة القديمة، لم يكن شعره من القوة بحيث يترك أثراً مباشراً ملموساً كما قدمنا. فبساطة اللغة عنده، وتعابيره الأكثر حداثة، حتى في الوقت المبكر الذي أصدر فيه **قطرة من يراع** تفتقر إلى الشاعرية الحقة المؤثرة. ولا بد من تكرار القول إن قراءته الكثيرة في الأدب الغربي، إذ وَقَتْه من محاكاة الأساليب التقليدية، أضعفت سيطرته على اللغة وأفسدت عبارته الشعرية. لقد أراد أن يترجم شعراً جميع التجربة الإنسانية التي تيسرت له إما شخصيّاً أو أنّه عرفها عن طريق قراءته، ولكن لا الأدوات الشعرية في تلك الفترة المبكرة، ولا موهبته الشعرية نفسها استطاعت أن تيسّر له النجاح في مثل هذه الخطة الطموح.

إن محبة الطبيعة في شعره والتوجّه نحوها يعكسان تغيراً ملحوظاً عند أبي شادي عن مفهوم الطبيعة في الشعر القديم وفي الكلاسيكي المحدث. كان يسميها «الطبيعة

(٦٣) نشأت، **أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث**، ص ٣٨٣ ـ ٣٨٦.

الأم»[٦٤] ويجد فيها إلهاماً ونشوة، وعزاء ومأوى. ومن المحتمل أنه في شعره المبكر عن الطبيعة، قبل سفره إلى إنكلترا، كان متأثراً بكتابات جبران عن الطبيعة، لكنه في **قطرة من يراع** كتب عن بعض الشعراء الرومانسيين الإنكليز، وربما كان من الأصح القول إنه تأثر في مواقفهم هم نحو الطبيعة. ونَشْأَتْ على حق إذ يقرر أن أبا شادي كان رائداً في شعر الطبيعة في مصر، ولكن المرء لا يستطيع أن يوافقه على أن سبب ذلك لم يكن سوى قصيدة مطران «المساء» التي قادته إلى شعر الطبيعة، على الرغم من أن تلك القصيدة قد تكون أول قصيدة مهمة من نوعها كتبت في مصر[٦٥]. إننا نرى في شعر أبي شادي تبجيلاً الطبيعة وانصهاراً صوفياً معها. ولقد قاده حبُّه الطبيعة إلى مذهب وحدة الوجود، كما إن قصائده عن الطبيعة تعكس اتجاهه الرومانسي على أشده، مؤكدةً التيار الرومانسي العام الذي كان يتنامى في سيطرته على الشعراء في العقدين الثاني والثالث من القرن. لم يكن اختيار المواضيع عند أبي شادي تقليدياً، وهو في تصوير حبه الحياة من جميع وجوهها صوّر في مواضيعه المتنوعة كلاً من الموقفين الرومانسي والواقعي. أما هيامه بالمرأة فهو يجمع بين حبه لجمالها الجسدي وبين تبجيله لها كامرأة. كان تبجيله المرأة في كل من شعره ونثره مثالياً[٦٦]، يقف على النقيض من الاهتمام التقليدي السطحي بصفات المرأة الجسدية. كان أفضل شعر الحب عند شوقي ذلك الذي كتبه في مسرحياته، لأن الدور الرسمي الوقور الذي كان يظهر به في المجتمع شعراء مثل شوقي كان يحول دون التعبير عن المشاعر الشخصية. ويمثل أبو شادي خروجاً مفاجئاً على هذا وانفلاتاً من المفاهيم القديمة، توصل إليه بشكل طبيعي تلقائي في بواكير شعره ونثره. والواقع أننا لا نجد في شعره اللاحق ما لا نجد بذوره في أعماله المبكرة. ولا بد من أن رعاية مطران المبكرة للشاعر الناشئ كانت ذات أثر كبير في حياته وشعره، كما اعترف أبو شادي نفسه بذلك[٦٧].

---

(٦٤) انظر: أبو شادي، **أشعة وظلال**، ص ١٩.

(٦٥) أبو شادي، **قطرة من يراع في الأدب والاجتماع**، ص ٣١٤ ـ ٣١٦، وللمزيد عن شعر الطبيعة لأبي شادي انظر ص ٣١٦ ـ ٣٣١، ومصطفى عبد اللطيف السحرتي، **أدب الطبيعة** (القاهرة: مطبعة التعاون، ١٩٣٧)، ص ٩٩ ـ ١٠٤.

(٦٦) انظر قصائد الحب العديدة في دواوينه المختلفة. انظر أيضاً ديوان: أبو شادي، **زينب، نفحات من شعر الغناء**، المهدى إلى حبيبته الأولى رغم أنه لا يضم أحسن غزله. وحول شعر الحب الذي كتبه، انظر: نشأت، **أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث**، ص ٣٣٢ ـ ٣٣٤، وأبو شادي، **الينبوع**، ص م حيث يبين أن حبه والدته وتبجيله إياها هما اللذان دفعاه لتبجيل المرأة مدى حياته.

(٦٧) يرى عبد العزيز الدسوقي أن أبا شادي قد تأثر بجماعة الديوان لا بمطران. لكن أبا شادي هو الشاعر المصري الوحيد في جيله الذي ظهرت عليه علائم استقلال فني قبل ظهور جماعة الديوان. وثمة كثير من الأسباب تدعو إلى الاعتقاد أنه كان سيستمر في تطوره خارج حدود تقاليد الشعر المعاصر في مصر =

كان أبو شادي أول شاعر مصري يستخدم الأساطير الإغريقية والمصرية القديمة. وكانت الأساطير الاغريقية قد دخلت إلى العربية على يد سليمان البستاني مترجم **الإلياذة**. وقد نظم أبو شادي كثيراً من القصص الأسطورية الإغريقية والمصرية القديمة، لكن معالجته الاسطورة (كمعالجة معاصريه من أمثال شفيق المعلوف) لم تكن معالجة رمزية، كما أصبحت، في الخمسينيّات، ولم تُغنِ عنصر المعنى في القصيدة.

لا يتّسع المجال هنا لمناقشة تجديدات أبي شادي الأقل شأناً، لأن أثرها لم يكن بذي بال. فالاتجاه الرمزي الذي يزعم نشأت أن أبا شادي كان رائده في مصر(٦٨) لم ينضج نضجاً حقيقياً في شعره ولم يتطور في الشعر العربي في مصر أو في غيرها نتيجة لمحاولة أبي شادي.

كانت أكبر مساهمة قدمها أبو شادي للحركة الشعرية في مصر تأسيسه وتحريره مجلة **أبولو** التي كانت مكرّسة للشعر. ومما يرمز إلى الصراع العنيف في العالم الأدبي في مصر في ذلك الوقت أن المجلة لم تستطع البقاء على الحياة أكثر من سنتين. ومن المفارقة أن نهايتها جاءت على يد زعيم الجيل الأول من الطليعة المصرية، العقاد، يعاونه بعض الأتباع كسيد قطب وآخرين. أما بالنسبة إلى أبي شادي، فإن من علامات إخلاصه الهائل لقضية الشعر، وطاقته الفيّاضة وتسامحه المتنوّر أنه استطاع أن يثير حوله هذه الحيوية الشعرية وأن يؤكد أن الشعر مغامرة ثقافية وفردية دائمة ينشدها الشاعر لخصائصها الداخلية التي تولّد حب الجمال والنبالة في النفس، لا بوصفها وسيلة سهلة للدعاية والظهور. وإن إخفاقه في تنمية هذه الطاقة والاستمرار في رسالته قد يعزى من ناحية إلى الرفض العنيف الذي قوبل به من متعصبين لأنفسهم مثل العقاد، وقد يعزى من ناحية أخرى إلى أن أبا شادي لم يستطع أن يفرض نفسه بقوة كشاعر إذ إنه لم ينتج شعراً قادراً على التأثير في الحقل الأدبي حوله. يضاف إلى ذلك أنه من أساسه كان انساناً لامنتمياً، أي لم ينتم قط، بأي معنى من معاني الكلمة، إلى مجتمعه المباشر(٦٩). فعالمه كان أكثر نقاء ودماثة، وأكثر مثالية وثقافة في أساسه من العالم

= حتى لو لم تبرز جماعة الديوان إلى الوجود، وذلك لإقامته الطويلة في إنكلترا وبسبب قراءاته الواسعة. ثم إن الدسوقي لا يقدم لنا سبباً وجيهاً واحداً للقول بأن مطران لم يؤثر في أبي شادي، رغم توكيد الأخير عكس ذلك. فالشاعر الناشئ الذي كتب **قطرة من يراع في الأدب والاجتماع** و**نداء الفجر** قبل نهاية العقد الأول من القرن لا شك في أنه كان قد نال توجيهاً وتشجيعاً للاستمرار في ذلك السبيل. انظر: الدسوقي، **جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث**، ص ١٥٦ ـ ١٦٦.

(٦٨) نشأت، **أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث**، ص ٣٧٠ ـ ٣٧٤.

(٦٩) انظر ما يقوله أدهم حول هذا، في: أدهم، **أبو شادي الشاعر**، ص ٥. وانظر أيضاً قصيدة أبي شادي النموذجية «المهزلة» في: أبو شادي، **الينبوع**، ص ٣٦.

الصاخب الذي كان عليه مواجهته. والحرية التي كان يسعى إليها لم تكن تحرراً من القيم الأخلاقية أو الدينية عند جيله، بل من القيود الأدبية والعاطفية والروحية والفكرية في الفترة التي عاش فيها. إن رفضه الطبيعي التلقائي، حتى في صباه الباكر، المواقف الموطّدة ومفاهيم الحياة السائدة حوله سهّلت عليه أن يتمثّل بسرعة المواقف والأفكار الغربية. فافتتانه بالحرية والجمال والطبيعة والتقدم والحياة عموماً يكشف عن أثر عميق للرومانسيين الإنكليز، مثل كيتس في هيامه بالجمال، وشلي في إيمانه بقوة الحب، وبايرن في تمجيده الحرية، ووردزورث في تواصله الروحي مع الطبيعة. . . إلخ. لكن هذه العلاقة التي بلغها في العقل الغربي هي التي أساءت إليه شاعراً؛ لأن هذه العلاقة لم تعزله ثقافياً عن معاصريه على مستويات عديدة من الوعي وحسب، بل إنها وضعته في مواجهة مجموعة كاملة من القيم والمُثُل كان عليه أن ينقلها إلى شعره، ولم يستطع أن يجد لها القاموس الشعري المناسب، لأنه كان يعتمد على أسلوب غربي في مقاربته للشعر. كان ذلك في الأساس الصخرة التي تحطم عليها إبداعه. وعند النظر من هذه الزاوية، يبدو أن إخفاقه كان نتيجة صدام مع مواقف ثقافية ومفاهيم جديدة هاجمته في وقت مبكر من الحياة، قبل أن يحكم سيطرته على المصطلح الشعري في لغته الأصلية. ويمكن أن يضاف إلى ذلك عوامل عديدة أخرى، كالسرعة التي كان يكتب بها، والإهمال الظاهر الذي كان يبديه في تنقيح أعماله. يضاف إلى ذلك المثال الذي قدمه شكري في شعر كانت تفسده أحياناً المشكلات الفنية نفسها التي مُنيَ بها أبو شادي، ولو على نطاق أضيق، إلا أنه كان شعراً حظيَ في مرحلته الأولى، رغم ذلك، باعتراف اثنين من مشاهير النقاد في العقد الثاني من القرن العشرين وبتقريظهما، وهما العقاد والمازني. ثم قام النقاد يشددون على مضمون الشعر في العقدين الثاني والثالث، خلافاً لافتتان شعراء الكلاسيكية المحدثة بالشكل واللغة، ما أدى إلى إهمال مقصود لهذين العنصرين المهمين. ثم هناك الحشو والإطناب اللذان رافقا كثيراً من الشعر الرومانسي في العربية، ما أدى إلى تجاهل أهمية التركيز والاقتصاد في الأسلوب الشعري. وكان مما يدعو إلى الأسف الشديد أن تدفق الإبداع الشعري عند أبي شادي قد عرقلته مثل هذه العيوب(٧٠).

---

(٧٠) إضافة إلى دواوينه الأربعة المذكورة آنفاً ترك أبو شادي العديد من المخطوطات التي تضم مقالات ودراسات ومراسلات مع أصدقاء وأدباء في الوطن العربي، أما مخطوطات باقي أعماله فقد حصل عليها الدكتور عزيز عطية من ابنة الشاعر في واشنطن، الآنسة صفية أبو شادي، وأودعها في مكتبة ماريوت بجامعة يوتا الأمريكية، كما حصلت الكاتبة من ابنة الشاعر أيضاً على رسائله لأصدقائه ورسائلهم له وأودعتها في المكتبة نفسها باستثناء رسائله إلى عيسى الناعوري وروكس بن زائد العزيزي (من الأردن)، إذ حصلت على صورها من الأديبين مباشرة، وبمساعدة من مدير المكتبة في الجامعة الأردنية، حيث توجد الرسائل الأصلية.

أ ـ جمعية أپولو والتيار الرومانسي في مصر

كانت فكرة تأسيس جمعية للشعر في مصر قد شغلت ذهن أبي شادي لسنوات عديدة[٧١]. وعندما تشكلت الجمعية أخيراً عام ١٩٣٢ كانت تضم بين أعضائها أغلب جيل الشبّان من الشعراء والكتّاب عن الشعر في مصر. وكان الناطق باسمهم مجلة **أپولو**، أول مجلة من نوعها في الوطن العربي مخصصة للشعر وحده. كانت الجمعية تأمل أن تستهوي جميع الشعراء في مصر، وذهبت إلى حد أن تختار شوقي رئيساً لها (وهو آخر تكريم للشاعر العريق قبيل وفاته)، ولكنها دعت كذلك إلى التجريب وشجعت جميع أنواع التجديد، بما في ذلك التجديدات المتطرفة في الشكل. ولم تكن الجمعية تقوم على أية مدرسة شعرية محددة، بل إن المفهوم الوحيد الذي اتفق اعضاؤها حوله هو الدعوة إلى التجديد والتحرر من التقاليد الشعرية المتحجرة. في ما بعد، عندما تحدث أبو شادي عن الجمعية قال إن الفكرة التي اجتمع عليها جميع الأعضاء هي أن الشعر الجيد الأصيل يجب أن يعبّر عن أحاسيس الشاعر بصدق وفنّية، وألا يكون مبتذلاً ولا مكروراً. ثم خلص إلى القول إنه في ضوء هذا التعريف كان ممكناً ضم عدد من الاتجاهات والمدارس الشعرية تحت لواء **أپولو**. لذلك كانت «مدرسة»[٧٢] أپولو في نظره من أغنى «المدارس» الشعرية في أي زمان، لأنها جمعت ووحّدت كثيراً من المواهب «الممتازة». فالشعراء المبدعون الذين جمعتهم كانوا يتبعون اتجاهات شعرية مختلفة: رمزية، سريالية، رومانسية، واقعية... إلخ.، رغم أن عدداً قليلاً منهم كان ينتمي انتماء كاملاً إلى مدرسة واحدة بعينها[٧٣].

يستطيع المرء أن يلمس في عبارة أبي شادي السابقة ذلك التساهل في إعطاء المسمّيات في مصر في ذلك الوقت. فلم يكن ثمة مثلاً اتجاهات رمزية صحيحة في مصر في أوائل الثلاثينيات. ولعل ما كان يريد أبو شادي وصفه هنا هو ذلك الدفق المتزامن من المفاهيم الشعرية الغربية والمدارس في وجه المتعلمين من أصحاب الطموح الشعري في الثلاثينيات. فقد كان الشعر العربي في ذلك الوقت يبحث عن مستوى جديد من الإبداع وكان يحاول أن يجد في التجربة الشعرية الغربية أمثلة للمحاكاة والاستقصاء.

---

(٧١) نشأت، **أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث**، ص ٤٠٨.

(٧٢) يدعوها أبو شادي «مدرسة» وهي تسمية مغلوطة هنا في ضوء اعترافه بأن أعضاءها لم يكونوا ينتمون إلى مدرسة شعرية بعينها. لكن «مدرسة» شعرية رومانسية، إذا أمكن استعمال كلمة مدرسة بشكل غير دقيق هنا، قد تشكلت حول الجمعية ومجلتها، رغم أن الشعراء الذين ساهموا في الكتابة في المجلة وشاركوا في فعاليات الجمعية لم يكونوا جميعاً رومانسيين.

(٧٣) وردت في: الدسوقي، **جماعة أپولو وأثرها في الشعر الحديث**، ص ٢٧٩ ـ ٢٨٠.

ب ـ الشاعر التونسي أبو القاسم الشابي

وصف الشابي حالة الشعر في الثلاثينيات. ففي مقدمة كتبها لديوان أبي شادي **الينبوع**، بعنوان «الأدب العربي في العصر الحاضر»، يقول الشابي إن عقد الثلاثينيات يتميّز بخليط كبير من الثقافات لا مثيل له في تاريخ أي شعر، وإن هذا العقد قد وقع، أكثر من أي فترة أخرى، تحت تأثير الآداب الأجنبية(٧٤). وكانت النتيجة هذه الاتجاهات التي نجدها في الشعر العربي في الوقت الحاضر، وهي: (١) الاتجاه الخيالي، الذي يعد الشعر جيداً إذا كان يتعامل مع عالم مسحور من الأطياف والصور، والضوء والظل؛ (٢) الاتجاه الرمزي الذي يتطلب من الشاعر أن يكلم الناس من وراء الغمام ويصرّ على لغة عذبة موسيقية غامضة؛ (٣) الاتجاه الفلسفي الذي لا يرى في الشاعر أكثر من فيلسوف بآراء محدّدة لا تخضع للتغيّر عندما يتغير مزاجه؛ (٤) الاتجاه الثوري الذي يريد أن يكون لكلمات الشاعر أثر العاصفة التي تهزّ الحياة في أعماقها؛ (٥) الاتجاه الماورائي [ويدعوه النزعة المتعمقة] الذي يطلب من الشاعر أن يتحدث عن أسرار ذلك العالم المجهول الذي يضمه قلب الإنسان، وهي أسرار قادرة على تفسير عبودية الإنسان الأبدية للحياة وثورته الأبدية ضد قوانينها الجائرة، وعلى التعامل مع أعماق الحياة والموت والوجود والعدم؛ (٦) الاتجاه التاريخي الذي يصر على أن يكون الشعر صورة حيّة لعادات الناس وأساطيرهم وأحلامهم وتطوراتهم؛ (٧) الاتجاه السياسي الذي يريد للشاعر أن يكون زعيماً لشعبه، يدعوهم إلى الحياة والتقدم؛ (٨) الاتجاه الصحافي الذي يطالب الشاعر بالكتابة عن المشكلات اليومية؛ (٩) الاتجاه العاطفي الذي يريد من الشاعر أن يتجرد للتغني بجمال المرأة ونعومتها. نجد في مقدمة الشابي خلطاً في المفاهيم لأن كثيراً من هذه البنود التي يقدمها لا تصف أي اتجاهات، بل هي مصطلحات عامة يتعلق بعضها بالموضوع في الشعر. لكن هذا يؤكد القول إن الشعر العربي في الثلاثينيات والأربعينيات كان يبحث غريزياً عن ميادين جديدة من التجريب والخبرة. كما يؤكد أيضاً ملاحظة إسماعيل مظهر أن النقد في أواسط الثلاثينيات كان «لا ضوابط له ولا قواعد»(٧٥).

هكذا كانت حالة الشعر في مصر عندما صدرت مجلة **أپولو**. كانت جماعة الديوان في العشرينيات قد استأثرت بالأضواء، وكان الشعراء الشباب يعملون خارج بؤرة الضوء. فوجدوا في مجلة **أپولو** المنبر الواسع الذي كانوا يعرضون منه إبداعهم.

صدر العدد الأول من المجلة في أيلول/ سبتمبر ١٩٣٢ والأخير في كانون الأول/ ديسمبر ١٩٣٤. وكان مجموع ما ظهر منها خمسة وعشرين عدداً. في مقدمة

(٧٤) أبو شادي، **الينبوع**، ص س ـ ع.

(٧٥) إسماعيل مظهر، في: **الرسالة** (٣ آب/ أغسطس ١٩٣٦)، ص ١٢٥١ ـ ١٢٥٢.

العدد الأول من المجلة كتب مؤسسها ومحررها أبو شادي يقول إن ثمة حاجة كبيرة للارتفاع بمكانة الشعر العربي ومساعدة الشعراء والدفاع عن كرامتهم وتوجيه خطاهم نحو الطريق الفني الصحيح. ويقول إن الشعر (الآن) في حالة من الخلط الكريه بين الإبداع والتهافت. فالعداوة والخصومات العقيمة شائعة، إلى جانب الدوران حول شخصيات معينة. ومجلة **أپولو** تطمح لذلك نحو الارتفاع بالشعر إلى منزلته السامية السابقة، ونحو بلوغ روح الأخوة والتعاون بين الشعراء. وسوف تمتنع المجلة عن إسباغ الألقاب الخاوية والمدائح الجوفاء على الشعراء، كما ستتحصّن ضد السياسات الحزبية والغرور، ولن تطلب سوى خدمة الشعر من أجل الشعر نفسه(٧٦).

لم يكن ثمة مستوى محدد يطبق على الشعر الذي ظهر في مجلة **أپولو** في خلال عمرها القصير. فقد كان ثمة شعر مغرق في التقليد، بعضه يخلو من أي قيمة فنية(٧٧)، وقد نشر جنباً إلى جنب مع أكثر التجارب الشعرية جرأة(٧٨). لكن روحاً جديدة من الحرية كانت تشيع في المجلة التي لم تتردد في نشر النقد الموجّه ضد الشعر الجديد(٧٩). وقد تجمّع أعداء **أپولو** في جبهتين: **الأولى** تضم التقليديين(٨٠)، و**الثانية** تضم العقاد وجماعته(٨١). كان التقليديون يحتجون على جماعة أپولو بسبب تجاربهم

---

(٧٦) **أپولو**، المجلد ١، العدد ١ (أيلول/سبتمبر ١٩٣٢)، ص ٤ ـ ٥.

(٧٧) للاطلاع على بعض الأمثلة من الشعر التقليدي التي نشرت في **أپولو**، انظر: **أپولو**: المجلد ١، العدد ٢ (تشرين الأول/أكتوبر ١٩٣٢)، ص ٨٨، ٩٦، ١٣٦ ـ ١٤١؛ المجلد ١، العدد ٣ (تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٣٢)، ص ٢٤٧ و ٢٥٠، و(نيسان/ابريل ١٩٣٤)، ص ٦٩٢ وغيرها.

(٧٨) لمثال واحد على ذلك انظر قصيدة: خليل شيبوب، «الشراع، شعر مطلق،» **أپولو**، المجلد ١، العدد ٣ (تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٣٢)، ص ٢٢٧ ـ ٢٣١ التي كتبت بما أسموه شعراً حراً. انظر أيضاً تشجيع الشعر المنثور في: **أپولو** (كانون الثاني/يناير ١٩٣٤)، ص ٣٤٨ والترحيب بديوان من الشعر المنثور لحسين عفيف، ص ٤٢٥ ـ ٤٢٨.

(٧٩) انظر: حسن الخطيم، «أپولو في الميزان،» **أپولو**، المجلد ١، العدد ١٠ (حزيران/يونيو ١٩٣٣)، ص ١٢٢٥ ـ ١٢٢٧، و**أپولو** (كانون الأول/ديسمبر ١٩٣٤)، ص ٢٦٨ ـ ٢٦٩... الخ. انظر أيضاً المقالات العديدة المتناثرة في نقد شعر أبي شادي، وأبرز مثالين على ذلك عددا **أپولو**: (تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٣٣)، ص ٢٠٣ ـ ٢٠٦، و(شباط/فبراير ١٩٣٤)، ص ٥١٥ ـ ٥١٦.

(٨٠) حول النزاع مع التقليديين، انظر: الدسوقي، **جماعة أپولو وأثرها في الشعر الحديث**، ص ٣٣١ ـ ٣٣٨، ونشأت، **أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث**، ص ٤١١ ـ ٤١٢. انظر أيضاً: **أپولو** (حزيران/يونيو ١٩٣٣)، ص ١٢٣٨ ـ ١٢٤٠، ودعوة أبي شادي لحوار مسالم بين التقليديين والمحدثين في: **أپولو** (أيار/مايو ١٩٣٤)، ص ٧٤٢ ـ ٧٤٣.

(٨١) حول ذلك، انظر: الدسوقي، المصدر نفسه، ص ٤٩٢ ـ ٥٠٧، ونشأت، المصدر نفسه، ص ٤٢٦ ـ ٤٣٩. انظر أيضاً المقالات العديدة التي تهاجم العقاد في **أپولو**. انظر مثلاً: إسماعيل مظهر: «الشاعر المستحجر،» **أپولو**، المجلد ١، العدد ٨ (نيسان/ابريل ١٩٣٣)، ص ٩١٨ ـ ٩٢٥، و«العقاد في الميزان (١) (تداعي الأفكار ونقد الشعر)،» **أپولو**، المجلد ١، العدد ٩ (أيار/مايو ١٩٣٣)، ص ٩٨٢ ـ =

الجريئة المتنوعة في القافية والوزن، وبسبب استعمال الشعر المنثور ونشر الأفكار الشعرية الغربية.

لكن هذه الحملات أثارت نشاطاً كبيراً، فقد فتحت الطريق، كما فعلت في الخمسينيات بعد ذلك، للجدل وللوصول إلى مفاهيم أشد وضوحاً. أما حملات العقاد وأتباعه فقد كانت قاتلة: **أولاً** لأن العقاد نفسه كان مجدداً أقام لنفسه منزلة في العالم الأدبي؛ **وثانياً** لأن هذه الحملات ارتبطت بالسياسة، وهي العقبة القاتلة في الشرق الأوسط. فقد اتهم العقاد أبا شادي بأنه كان في السابق صديقاً لحكومة فاسدة.

وكان العقاد قد سجن في عهد تلك الحكومة، فتراءى له أن تأسيس جمعية أپولو نفسها وإصدار مجلتها كانا قد خططا خصيصاً ليكونا هجوماً على العقاد(٨٢). وبعد ذلك انتقد أبو شادي بلهجة رقيقة تكاد تحمل روح الاعتذار ديوان العقاد **وحي الأربعين** في المجلة(٨٣)، مشيراً برفق شديد إلى الأخطاء التي حسب أن العقاد قد وقع فيها، فاستعرت المعركة بين جماعة أپولو وبين العقاد وأصحابه. لقد حاول كل من الطرفين أن ينال بشراسة من قيمة أعمال الطرف الآخر. وقد شهد عام ١٩٣٤ أشد المعارك الأدبية ضراوة وهي معارك وصلت إلى الذروة عندما بادر طه حسين، في واحدة من حالاته الاندفاعية المتهورة، أثناء احتفال بتكريم العقاد، فقال إن العقاد يقف في طليعة شعراء الوطن العربي، ثمّ نصّبه أميراً عليهم(٨٤). وقد أدتّ هذه الاندفاعات العاطفية العنيفة في النهاية إلى فقدان الشعر الحديث أول مجلة كبرى له. فعندما نفدت موارد المجلة واستمر الهجوم، أوقف أبو شادي إصدارها.

لماذا تأسست مجلة **أپولو** في ذلك الوقت بالذات؟ كانت مصر طوال أربعين سنة مركزاً للنشاط الشعري. وكانت موطن أكبر شعراء الحركة الكلاسيكية المحدثة، شوقي. كانت القاهرة والإسكندرية، وهما أكثر المدن المصرية، في نمو ثقافي مستمر. وكان الشعراء والكتّاب في هاتين المدينتين من بين أوائل الأدباء العرب الذين ذهبوا للدراسة في الخارج وعادوا إلى بلادهم مزوّدين بأفكار جديدة. والقسم الأكبر من

= ٩٩٥. انظر أيضاً: مختار الوكيل، «كروانيات العقاد، أفراخ «قبّرة» شيلي...!،» **أپولو**، المجلد ٢، العدد ٥ (كانون الثاني/ يناير ١٩٣٤)، ص ٣٦٤ ـ ٣٦٥؛ **أپولو** (آذار/مارس ١٩٣٣)، حيث توجد مقالات عدة حول سرقات العقاد الأدبية، ورمزي مفتاح، «توارد الخواطر،» **أپولو**: المجلد ١، العدد ٩ (أيار/مايو ١٩٣٣)، والمجلد ١، العدد ١٠ (حزيران/يونيو ١٩٣٣)، ص ١٢٠٨ ـ ١٢١٧.

(٨٢) انظر: الدسوقي، المصدر نفسه، ص ٤٩٤ ـ ٤٩٦، ومندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٢، ص ٦٥ ـ ٦٨.

(٨٣) **أپولو** (شباط/ فبراير ١٩٣٣)، ص ٦٩١ ـ ٦٩٤.

(٨٤) انظر الفصل الثالث من هذا الكتاب، ص ٢٠٠ ـ ٢٠١.

تاريخ الشعر العربي في السنوات الخمسين الأخيرة يتكون من محاولات ذلك الشعر المتكررة إقامة علاقات مع الثقافات الغربية، وكان المصريون من أوائل الذين حاولوا ذلك.

ولقد قُدّر لدور مجلة **أبولو** في تاريخ الشعر العربي الحديث أن يكون دوراً تاريخياً، فقد كانت إنجازاتها عديدة. ورغم أن المجلة لم تكن شديدة العناية بما تنشره من مواد، إذ كانت تتسم بطابع حب الترضية، إلا أنها كانت في الأساس مجلة طليعية تجريبية. فقد عرّفت القارئ العربي بكثير من أمثلة الشعر الغربي عن طريق ما نشرته من ترجمات. وكانت تعكس روحاً من التسامح الرقيق الذي لم يستطع مع الأسف، أن ينقذها من السقوط هي نفسها ضحية للقوى المعادية. وقد كانت رعايتها الشعراء الناشئين الذين يغطي عليهم كبار الشعراء، ما أوجد تقليداً في العالم الأدبي العربي، تبعه بعد بضعة عقود عدد من المجلات الطليعية الأخرى. لقد كانت الحاجة شديدة إلى تشجيع المواهب خارج مصر وإقامة علاقات معها توحّد الحركة الشعرية الجديدة، وهو ما سعت إليه المجلة التي وفرت كذلك حقلاً لإجراء التجارب في الشكل. ويعود الفضل إلى المجلة في ترسّخ الاتجاه الرومانسي في الشعر الحديث في المشرق العربي، وهو اتجاه ساعد الشعراء في التوصل إلى كتابة شعر أكثر تفرداً وأصالة أعانهم على أن يستعملوا وسائلهم المحدودة في محاربة عناصر الشكلية والتكرار في الشعر التقليدي. لقد غدا الشعر مغامرة جمالية تطلب لذاتها.

كانت مجلة **أبولو**، فوق كل شيء، منبراً للنظرية والتنظير الأدبي، فقد كانت الحاجة ماسّة إلى مقاييس ومفاهيم جديدة. وكان جلّ ما يُكتب مستمداً من مصادر غربية، ما أدّى في النهاية إلى نوع من التشويش بين الثقافتين ومفاهيمهما المختلفة للأدب والفن، كما أنه ولّد بعض المصاعب الناتجة من التباين بين أهداف النقاد وكفاءاتهم. وقد كانت الفوضى بين المصطلحات والقواعد كبيرة حتى إن ناقداً أصيلاً كإسماعيل مظهر[(٨٥)] لم يتمكّن من أن يشقّ الطريق نحو رؤيا أوضح للحقل الأدبي. غير أن خيطاً من قوة إبداعية حقيقية كان يسري خلال الفوضى شاقاً طريقه في زحمة الأفكار والتجارب المختلفة. وقد كانت التجارب الأكثر جرأة على حق في ملاحقتها الغريزية للتنوّع، لأن وراءها كانت ثمة حاجة فنية حقيقية عبّرت عن نفسها بذلك الظهور المتتابع للتيارات المختلفة في الشعر، تياراً بعد تيار، خلال العقود الأربعة التي تلت ظهور حركة الشعر الحرّ في الخمسينيات. غير أنه لا بدّ هنا من التشديد على أمر

(٨٥) يبدو أن مظهر شارك بنشاط خلال السنة الأولى. انظر مقالاته المتعددة في الأعداد المختلفة من المجلد الأول من مجلة **أبولو**.

مهم: وهو أن النظرية الأدبية كانت أقوى بكثير من الإبداع الشعري الذي صاحبها. غير أن هذا الوضع سيصبح معكوساً في المستقبل القريب.

٢ ـ محمد عبد المعطي الهمشري (١٩٠٨ ـ ١٩٣٨)

كان بوسع مصر أن تفخر بعدد من الشعراء الرومانسيين الذين اشتهروا في الثلاثينيات بين جماعة أپولو. ولعل محمد عبد المعطي الهمشري[٨٦] الذي عُرف بشاعر «الطبيعة والسلام» كان أكثرهم طرافة. وقد عكس كل من شعره وحياته المزاج الرومانسي الذي خيّم على جيله في مصر. ويبدو أنه كان يعاني الكآبة في بداية مسيرته الشعرية، إلا أن شعره عموماً يتميّز بقوة في العبارة والبناء تُجنِّبُه ذلك الضعف الذي يشيع في شعر شكري وأبي شادي. ويبدو أنه نال ثقافة أدبية عصرية مكينة في مدرسة المنصورة الثانوية، حيث تزامل مع كاتب سيرته وصديقه الشاعر صالح جودت، فنحن نرى جودت يتحدث عن اثنين من المدرسين الأكفاء المتضلعين في «الشعر والأدب والنقد من دون أن نشهد عليهما تزمّت الأزهر... الذي أُثر عن مدرسي العربية في ذلك العهد»[٨٧]. ثم إن الشاعرين قد حظيا في المنصورة بالتعرف على اثنين من الشعراء الرومانسيين الأكثر شهرة وهما علي محمود طه وابراهيم ناجي، وكان كلاهما يعيش ويعمل في المنصورة في أواخر العشرينيات. وقد انشغل الشعراء الأربعة في دراسة الأدب القديم والأدب الأجنبي وتعرّفوا عبر القراءة على مشاهير أدباء الغرب وبخاصة الإنكليز. ويقال إن الهمشري قد تأثر أيضاً بالقرآن الكريم، فاستوحى منه فكرة قصيدته الشهيرة الطويلة «شاطئ الأعراف». ويقال إنه قرأ الكتاب المقدس كذلك. وقبل أن يكتب تلك القصيدة بزمن طويل كان الهمشري قد درس قصائد مماثلة من بينها قصيدة العقاد «ملحمة شيطان»، وقصيدة الزهاوي «ثورة في الجحيم»، وقصيدة فوزي المعلوف «على بساط الريح»[٨٨]. ويبدو أن هذه القصيدة الأخيرة، وهي أفضل الثلاث، قد أثرت فيه أكثر من غيرها، لأنه بدأ في كتابة قصيدته عام ١٩٢٩، وهي السنة نفسها التي ظهرت فيها قصيدة المعلوف في **المقتطف**، واستعمل فيها البحر نفسه: الخفيف.

وقد أمضى الهمشري سنتين في كلية الآداب بجامعة القاهرة، ما أتاح له فرصة

---

(٨٦) حول حياته، انظر: صالح جودت، **محمد عبد المعطي الهمشري: حياته وشعره**، مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية؛ ٥٠ (القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٣)، ومندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٣، ص ١١ ـ ١٢.

(٨٧) جودت، المصدر نفسه، ص ١٩.

(٨٨) المصدر نفسه، ص ٢٨.

أخرى لدراسة شعراء الرومانسية الإنكليز.

يعكس شعر الهمشري تبايناً كبيراً في القيمة الشعرية نراه بشكل خاص بين القصائد التي يعبّر فيها عن مزاجه العاطفي والسوداوي الأساسي والقصائد التي تعبّر عن المُثُل المتفائلة التي اعتنقها في حياته في ما بعد، عندما ساهم في العمل الريفي التعاوني، ومن خلال قراءته لجورج رَسل (George Russell)[٨٩]. وهو عندما بدأ في تحرير مجلة **التعاون**، تعلّم حب الحياة الريفية وإعلاء منزلة القرية. وقد قوّت هذه النزعة عنده ميوله الرومانسية، المتأثرة إلى حد كبير بموقف الرومانسيين الإنكليز، وبخاصة ووردزورث، نحو الحياة الريفية. ويقول جودت عن الهمشري إنه «مصوّر القرية»[٩٠]. غير أن الهمشري في تعبيره عن مثله الريفية عبر الشعر كان يخفق غالباً في بلوغ نتائج مرضية. والواقع أن بعض شعره عن القرية وحيواناتها وحياتها قد يصل إلى حد الابتذال، بل السخف. فقصيدته عن الجاموسة مثلاً تلجأ إلى تعابير وأوصاف مضحكة عن ذلك الحيوان، فيصفها الشاعر بأنها «فتنة الصبح»:

قومي املئي الصبح صوتاً منك يبهجنا يا فتنة الصبح، إن الصبح قد طلعا[٩١]

وأنها لا مثيل لها في الجمال:

قد جبتُ كل بقاع القطر مغترباً من ثغر دمياط حتى سفح أسوان
عليّ أرى شبهاً يحكيك في دعةٍ أو خفّة أو جمالٍ منك فتان
لم ألق غيرك يا جاموستي ابداً وحشاً على القرية الحسناء يسبينا
من أي ينبوع حسن تستقي وهجاً عيناكِ؟ هل سحر هاروتٍ بوادينا؟[٩٢]

هذه نهاية السخف، وهنا يستطيع الشاعر الأصيل أن يتخطى حدود الفن إذا تفرّغ إلى مثل فكري أعلى. ولذا فإن مندوراً مخطئ عندما يقول إن الرؤيا الشعرية عند الهمشري لم تكن مشوّشة أو مضطربة[٩٣].

إن حرص الهمشري على تطوير فنّه لم يحالفه النجاح دائماً. فقصيدته عن القمر تكشف عن جهد لبلوغ طرافة في التصوير، لكنها تنتهي بحكمة خاوية:

---

(٨٩) انظر: المصدر نفسه، ص ٧١ ـ ١٥٦.

(٩٠) المصدر نفسه، ص ١٥٧.

(٩١) «أغنية الفلاح المصري إلى جاموسته الصغيرة المحبوبة» في: محمد عبد المعطي الهمشري، **ديوان الهمشري**، تحرير صالح جودت (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤)، ص ١٣٦.

(٩٢) المصدر نفسه، ص ١٣٦ ـ ١٣٧.

(٩٣) مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٣، ص ٢٣.

كأن الدجى بدر مسفّ جناحه   كأنك فيه درّة تتوهج
كأنك في روض السماوات وردة   كأن سناها عطرك المتأرّج
كأنك في خدّ السماوات دمعة   همت من عيون باكيات تدحرج
كأنك طاؤوس مدلّ كأنما   نجوم الدجى ورقٌ حواليك تهزج
....
فيا بدر صبراً والليالي قصيرة   وسوف تقرّ النائبات فتثلج(٩٤)

لكن الهمشري يستطيع أن يوفّر لنا متعة جمالية حقيقية في قصائد مثل «النارنجة الذابلة» و«العودة» وفيها يصور الحنين الرومانسي إلى الطفولة، أو في قصيدة «الى جيتا الفاتنة» التي تعبّر عن شوق عميق إلى الجمال والمرأة. والواقع أن هذه قد تكون من أجمل قصائد الهمشري:

ها هو الليل قد أتى فتعالي   نتهادى على ضفاف الرمال
فنسيم المساء **يسرق عطرا**   **من رياض سحيقة في الخيال**
....
كنت فجراً وكنت فيه ضبابا   شاع في أفقه الوضيء، فتاها
وهبطت الحياة شعلة تقديس   وجئت الحياة أنت إلها
أنت لحن مقدس علوي   قد تهادى من عالم **نوراني**
سمعت وقعه السماوي روحي   فأفاقت في **معبد الأحزان**
أنت حلم **منوّر ذهبي**   طاف في أفق عالم مسحور
وتجلّى على غياهب روحي   بجناح من **الضياء البشير**
أنت عطر مجنّح شفقيّ   فاوح الروح في همود الذهول
قد سرى في الخيال طيب شذاه   من زهور في شاطئ مجهول
أنت ظل مقدس أنت كهف   طائفي في ربوة الأحلام
غمر الروح في سكينتيها السحر فتاهت في عالم الآلام
أنت كوخ معشوشب في رباه   مقمر الصمت سرمديّ الخيال
نعست روحي الكليلة نشوى   فيه ترعى فجريّ هذا الجمال(٩٥)

إن استخدام اللغة الشعرية بشكل ثوري، وهو ما أشار اليه مندور(٩٦)، ومثله

---

(٩٤) «إلى القمر» في: الهمشري، المصدر نفسه، ص ١٧٤ ـ ١٧٥.

(٩٥) المصدر نفسه، ص ١١٠ ـ ١١٥. وقارن بين المفردات في هذه القصيدة وفي قصيدة نازك الملائكة، «أغنية إلى القمر» في ديوان: نازك الملائكة، **شجرة القمر** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧١)، ص ٤٨١ ـ ٤٨٦. وقارن أيضاً الصور الشعرية في قصيدة نازك بتلك في قصيدة الهمشري «إلى القمر».

(٩٦) مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٣، ص ٢٩ وما بعدها.

استخدام الصور، يبين أصالة الهمشري وسيطرته على اللغة. وهنا كانت التجربة الرومانسية في الشعر العربي، في بدايتها، قوة إيجابية فعلية حتى في القصائد ذات الطبيعة الهروبية. ففي القصيدة التي سبق اقتطاف أجزاء منها نجد تعابير مثل «رياض سحيقة في الخيال» و«معبد الأحزان» و«فاوح الروح» و«يسرق عطر»... إلخ. تتميز بجمال كبير إضافة إلى كونها جديدة طريفة[٩٧]. كما إن استعمال كلمات مثل «نوراني» و«منوّر» و«مجنّح» و«شفقي» و«طائفي» و«فجري»... إلخ هو استعمال جديد أخّاذ في وقته. وفي هذا المقطع من قصيدة «العودة» نجد صوراً ذات جمال نادر:

مشيتُ وحيداً مطرق الرأس باكياً	وقد شردت في الحزن مني الخواطر
حزيناً تهادى في الظلام كأنني	الى الأفق المجهول في الليل سائر
لقد أشعلت كل المآذن نورها	ولاحت على الأفق البعيد المقابر
وقد عقدت نار العروش سحائباً	عليها وفاحت بالدُّخان المجامر[٩٨]

إن الإشارة المباغتة إلى القدر الذي ينتظر الإنسان في الأفق البعيد يوحي بعالم مغلق، محاط بالموت، رغم المنائر المضاءة. ثمة جوّ كالح يغلّف القصيدة بأكملها يظهر على أشده في المقطع السابق. فالعاطفية التي تفعم الصور تعطيها قيمة ورهافة. ويبدو كذلك حنين عميق إلى الموت[٩٩]:

أتيتُ لألقى في ظلالك راحة	فيهدأ قلبي وهو لهفان حائر
أموت قرير العين فيك منعّماً	يخدّرني نفح من المرج عاطر
ويلحفني هذا البنفسج ولتكن	مسارح عيني الربى والمخاضر
وآخر ما أصغي إليه من الصدى	خريرك يفنى وهو في الموت سائر[١٠٠]

ونجد الكثير من الصور المشابهة لهذه في قصيدة الهمشري الطويلة «شاطئ الأعراف». تأخذ القصيدة[١٠١] عنوانها من كلمة الأعراف القرآنية التي تشير إلى مكان

---

(٩٧) يجب أن نذكر أن بعض هذه الصور التي أصبحت مستهلكة اليوم لكثرة الاستعمال، كانت في وقتها جديدة وذات رونق.

(٩٨) الهمشري، المصدر نفسه، ص ١٨٨.

(٩٩) انظر ما كتبته الملائكة عن توق الهمشري إلى الموت في: نازك الملائكة، «الشعر والموت،» في: نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر** (بيروت: دار الآداب، ١٩٦٢)، ص ٢٧٣ ـ ٢٧٤.

(١٠٠) الهمشري، المصدر نفسه، ص ١٩٣.

(١٠١) يصر جودت على ان قصيدته ليست مجرد قصيدة «طويلة» كما يصفها: مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٣، ص ٢٥، بل ملحمة تضم جميع عناصر الشعر الملحمي (ص ٦٣). ومن الغريب أن نازك تدعي الشيء نفسه في: الملائكة، المصدر نفسه، ص ٢٧٤ حيث لا يأخذ الكاتبان غياب الموضوعات البطولية في الاعتبار.

يفصل بين الجنة والنار، وهي في القصيدة الشاطئ الذي يفصل بين الحياة والموت. وقد استلهم الشاعر هذه القصيدة من مراقبة نهر النيل في بقعة جميلة. وإذ كان يتأمل المكان وجد أن «النيل لم يكن غير نهر الحياة والموت في هذه الأعراف. والظلمة المروّعة التي كانت تألفها نفسي هي رهبة الأبدية في هذه الأعراف أيضاً»(١٠٢). تصف القصيدة رحلة خيالية يقوم بها الشاعر بعد الموت في زورق سحري تبحر فيه ربة الشعر مع الشاعر في بحر الزمن إلى شاطئ الأعراف. وبعد تكريس بضع أغانٍ لتمجيد الشعر والشعراء يصف رحلته وتنتهي القصيدة بنبرة حزن ورثاء مع موت الشاعر المغني.

وفي القصيدة مقاطع تتميز بالجمال والسحر مثل هذا المقطع:

في انتحاء عن العوالم قاصٍ حيث يرقى المنون مرقى الفضاء
وطيور الفضاء تنعب في الموت نعيباً يزيد هول الفناء
غير أن السكون ينهشه نهشاً ويمشي الحفى على الضوضاء
سرمدي البقاء يحكم في الموت ويبقى على بقاء البقاء

وتتكرر نقيضة «السكون الممزّق» في أبيات أخرى:

لغط يشبه الحياة بما تحوي ولكنْ خِلْوٌ من الأصوات

وثمة صور أخرى تكشف عن حيوية عظيمة:

نصلت من بخارها سفن الموت وسارت بمن تقلّ خفافا
لفّها الموت في غياهبه السود وأسرى يطوي بها الأسدافا

لكن مثل هذه المقاطع تسيء إليها مقاطع غيرها بما فيها من صور غائمة وأوصاف مزدحمة لا يبدو أن لها أي غاية مفيدة شعرية كانت أو معنوية.

ليس في هذه القصيدة ما نجده عند فوزي المعلوف من إدانة الإنسان والرفض المستمر لشرور البشر في قصيدته الطويلة «على بساط الريح». فقصيدة «الأعراف» لا تتضمن كثيراً من الفلسفة ولا كثيراً من العاطفة والتجربة الإنسانية. وعلى الرغم من احتجاج جودت، قد يتفق المرء مع نازك الملائكة أن الشاعر لا يكشف إلا عن القليل من الحزن أو الذكريات(١٠٣)، ولو أن المرء قد لا يوافقها على قولها إن القصيدة أغنية

---

(١٠٢) الهمشري، **ديوان الهمشري**، ص ٢٩، القصيدة على الصفحات ٣١ ـ ٨٤.

(١٠٣) انظر: جودت، **محمد عبد المعطي الهمشري: حياته وشعره**، ص ٦٧ و٢١٧ ـ ٢٢١، والملائكة، المصدر نفسه، ص ٢٧٤.

حب للموت. ثمة القليل من العاطفة المشبوبة هنا رغم أن نبرة من الكآبة العذبة تسبغ على القصيدة جاذبيتها الرئيسية.

لكن الهمشري يبقى صاحب موهبة شعرية أصيلة، وكان موته المبكر سبباً في حرمان الشعر العربي الحديث من ظرافة مقاربته الشعر وحبه التجريب. وكان أهم إنجاز له هذه النضارة والجدّة اللتين تميزان كثيراً من مفرداته وصفاته وصوره. كان شاعراً جاداً تضارع شجاعتُه أصالتَه. وتقع أهميته بخاصة في أن تجربته تكشف عن الآفاق الواسعة التي كانت مفتوحة أمام الشعر العربي في أواخر العشرينيات وفي الثلاثينيات، والتي كان بوسع الشاعر الأصيل استغلالها.

٣ ـ إبراهيم ناجي (١٨٩٨ ـ ١٩٥٣)

كان إبراهيم ناجي أكثر شهرة من زميله الهمشري، رغم أنه كان أقل ظرافة في استعماله لغة الشعر وصوره[١٠٤]. وكان تأثيره في الشعر الرومانسي المعاصر في مصر أقوى وأكثر عمقاً من تأثير أبو شادي. فقد كانت لديه معرفة وثيقة بالشعر العربي قديمه وحديثه، وبالأدب الغربي كذلك. ويقال إن والده كان رجلاً مثقفاً، واسع الاطلاع في الأدب الإنكليزي، وإنه عُني عناية خاصة بتنشئة ابنه نشأة أدبية. ويقال كذلك إن ناجي قد تعلّم الإنكليزية والفرنسية والألمانية، وإنه قد ترجم بودلير وكان دائم المطالعة للأدب الإنكليزي. وكان شديد الإعجاب بمطران فحفظ شعره في أيام شبابه[١٠٥].

تخرج ناجي في كلية الطب عام ١٩٢٣. وكان إنساني النزعة يعشق الحياة ويهيم بالمرأة. ويبدو أنه كان كثير العلاقات بالنساء طيلة حياته، إذ كان يُعرف بشاعر الحب.

أصدر ناجي ثلاثة دواوين: الأول **وراء الغمام** في عام ١٩٣٤، والثاني **ليالي القاهرة** في عام ١٩٤٣، والثالث نشر بعد وفاته عام ١٩٥٣ بعنوان **الطائر الجريح**. وفي عام ١٩٦٠ قامت لجنة خاصة بنشر أعماله الشعرية الكاملة في مجلد واحد بعنوان: **ديوان ناجي**.

---

(١٠٤) حول حياته، انظر: أحمد المعتصم بالله، **ناجي، شاعر الوجدان الذاتي** (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، [؟ ـ ١٩])؛ صالح جودت، **ناجي: حياته وشعره**، قدم له عباس محمود العقاد، مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية؛ ١٨ (القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٠)؛ مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٢، ص ٨١ ـ ٨٤، ونعمات أحمد فؤاد، **ناجي الشاعر** (القاهرة: رابطة الأدب الحديث، ١٩٥٤).

(١٠٥) جودت، **ناجي: حياته وشعره**، ص ١٤٤ ـ ١٤٥.

كانت بعض المراجعات ديوانه الأول تميل إلى القسوة، فسبّب هذا للشاعر صدمة كبيرة وألماً عميقاً[١٠٦]. فقد انتقده طه حسين مثلاً من وجهة نظر لغوية، وهو نقد مدرسي كما يرى مندور[١٠٧]، فطبّق تفسيراً حرفياً على الكلمات الشعرية. والواقع أن طه حسين برهن على أنه غير قادر على فهم الطريقة الجديدة التي كان هؤلاء الشعراء الجدد يستعملون اللغة بها، فرفض استعمالهم الكلمات استعمالاً مواربأ ورمزياً أحياناً. وإنه من المفارقة الكبيرة أن نجد الجيل الأول من النقاد الطليعيين في مصر يقوم بدور متناقض: فهو يشجع المفاهيم والأفكار الجديدة، لكنه في الوقت نفسه يحاول بشكل خفيّ أن يعيق الشعراء والكتّاب الذين تعكس أعمالهم أثر تلك المفاهيم.

كان ناجي في قلب النشاط الشعري في مصر في العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات[١٠٨]. نجد تغيّراً في اللهجة في كثير من قصائده، وهو تغير لم يلحظه مندور في حديثه عن «الشعر المهموس» في كتابه المعروف **في الميزان الجديد**[١٠٩]، فنحن نراه ينكر أن مثل هذا الشعر المهموس قد أنتج في مصر، غَير أننا نجد أمثلة غير قليلة من ذلك في شعر ناجي:

يا شطر روحي وغرامي الوحيد ... ما شئت يا ليلاي، لا ما أريد
يا من رأت حزني العميق البعيد ... داويت لي جرحي بجرح جديد
هتكت عن روحي خفيَّ النقاب ... فلم يزل يا ليل هذا الحجاب
حتى مشت كفاك فوق العذاب ... يا ليل اني لشقي سعيد
عمري سراب في بقايا سراب ... وكل أيامي المواضي اغتراب
فاليوم يا ليلاي طاب المآب ... في ظلك الرحب الجميل المديد[١١٠]

وهذا مثال آخر:

الليالي يا ما أمرَّ الليالي ... غيّبت وجهك الجميل الحبيبا
أنت قاس معذّب، ليت أني ... استطيع الهجران والتعذيبا
....

(١٠٦) المصدر نفسه، ص ٧٧ ـ ٨١.
(١٠٧) مندور، المصدر نفسه، ج ٢، ص ٨٧.
(١٠٨) حول وصفه للحياة الأدبية في القاهرة في الثلاثينيات، انظر: جودت، المصدر نفسه، ص ١٠٠.
(١٠٩) المصدر نفسه، ص ٧٥، ٩٥، ٩٨ وما بعدها وبخاصة ص ١٠٢.
(١١٠) «من ن إلى ع» في: إبراهيم ناجي، **ديوان ناجي**، تحرير أحمد رامي [وآخرون] (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦١)، ص ١٤٩.

يا حبيبي كان اللقاء غريبا وافترقنا فبات كلّ غريبا
غير أني أستنجد الدمع لا ألقى مكان الدموع إلا لهيبا
آه لو ترجع الدموع لعيني جفّ دمعي فلست أبكي حبيبا[111]

كانت أهم ميزة لدى ناجي قدرته على بلوغ درجة من الرقة والتعاطف واللمسة الشخصية في شعره لم يستطع أن يدينها أحد من معاصريه. وقد ساعد في ذلك كثيراً عذوبة النغمة في شعره. ثم إن شعر ناجي كان يدور بالدرجة الأولى حول تجربة الحب لديه. وقد أدى ذلك إلى إطلاق تيار الشعور فبلغ درجة عالية من الصدق العاطفي. أما قصائد المناسبات العديدة في شعره (كالمدائح والتهاني والمراثي والهجاء والمواضيع الأخرى) فيمكن النظر إليها على أنها من مخلفات التقاليد الشعرية. غير أنها ليست بالأمثلة الحقيقية الدالّة على موهبة ناجي. والواقع أن شعره، كما يقرّ مندور، كان بوجه عام صادقاً أصيلاً[112]، وبوسع المرء تجاوز هذه القصائد على أنها محض منظومات تقع خارج المسار الرئيسيّ لإبداع الشاعر. إن إطلاق عاطفة الحب والحنين للمرأة هو الذي صنع شهرة ناجي. فقد استجاب في شعره إلى العواطف المكبوتة لدى جيل الشباب في زمنه، وكان جيلاً متعطشاً للحب[113]. وقد نجح كما يؤكد مندور، لأنه استطاع أن يجعل من هذه العواطف السائدة فنّاً جميلاً[114].

لكن ذلك لم يكن نجاحه الوحيد. فقد بلغ الشعر على يديه درجة عالية من البساطة والحداثة في اللغة. وفي هذا المجال كان ناجي على درجة من الانسجام أكبر من انسجام معاصره علي محمود طه مع التيارات الحديثة. وقد رافق هذه البساطة المعبّرة وضوح في الصورة هو أقرب إلى وضوح الصورة في الشعر الكلاسيكي من شعر زملائه، لكن هذا لم يمنع صوره من أن تكون جديدة ومتساوقة مع عنصر العجب والدهشة الذي يتوقع أن يجده المرء في شعر ثورة رومانسية:

هل رأى الحب سكارى مثلنا كم بنينا من خيال حولنا
ومشينا في طريق مقمر تثب الفرحة فيه قبلنا[115]

ومثل ذلك في هذه الأبيات، حيث تؤدي الرؤية الميتافيزيقية إلى السمو بالقصيدة:

(١١١) «ختام الليالي» في: المصدر نفسه، ص ١٤٧.
(١١٢) مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٢، ص ٨٧ ـ ٨٨.
(١١٣) المصدر نفسه، ص ٨١.
(١١٤) المصدر نفسه، ص ٨٧ ـ ٨٨.
(١١٥) «الوداع» في: ناجي، المصدر نفسه، ص ١٨١.

مـوطـن الحـسـن ثـوى فـيـه الـسـأم	وســرت أنــفــاســه فــي جــوّه
وأنــاخ الــلـيل فـيــه وجــثــم	وجــرت أشــبــاحــه فــي بهــوه
والـبـلى أبـصـرتـه رأي الـعـيـان	ويـداه تـنـسـجـان الـعـنـكـبـوت
صـحـت يـا ويحك تـبـدو في مـكـان	كـل شـيء فـيه حيّ لا يـموت[116]

وهذا مثال آخر:

وإذا الــنــور نــذيــر طــالــع	وإذا الـفـجـر مـطـلّ كـالحـريـق
وإذا الـدنـيا كـمـا نـعـرفـهـا	وإذا الأحـبـاب كـلّ في طـريق[117]

لكن بعض عيوب الرومانسية تسرّبت إلى شعر ناجي. فمن ذلك الحشو واستخدام الصفات الكثيرة المتلاحقة ذات الطبيعة التزويقية في الغالب. ونحن نجد في الأمثلة التي أوردناها أعلاه هذه الصفات المتتابعة: «حزني العميق، البعيد»، «الرحب، الجميل، المديد»، «الجميل، الحبيب»، «قاس معذّب». لقد كانت هذه العيوب في الشعر الرومانسي بعض نقاط الضعف الرئيسيّة التي اجتهد في مكافحتها شعراء الطليعة ونقادها في الخمسينيات والستينيات، كما سيأتي الحديث عنه.

ومع ذلك يبقى ناجي أحد دعائم الرومانسية الحديثة في مصر. فهو قد أدخل البساطة والحداثة على لغة الشعر. وقد فتح الطريق أمام الصدق العاطفي والتجربة الحقيقية وأغنى الصورة الحديثة. واستطاع ناجي كذلك بلوغ تغيّر ملحوظ في لهجة الشعر، وفوق كل شيء أعاد لشعر الحب في العربية رقته وحنينه القديمين، وتكريسه المتفاني وأسلوبه المباشر المليء بالتواضع نحو المرأة، وتلك أمور غابت منذ أيام الشعر البدوي في عهد بني أمية.

٤ ـ علي محمود طه (١٩٠٣ ـ ١٩٤٩)

قليل من الشعراء تيسّرت لهم الموهبة المناسبة في الوقت المناسب ليمثّلوا مرحلة في تاريخ الشعر. ولكن في حقبة الثلاثينيات والأربعينيات عرف الشعر العربي الحديث العديد من أمثال هؤلاء الشعراء: إيليا أبو ماضي في المهجر، عمر أبو ريشة في سوريا، الشابي في تونس، إبراهيم طوقان في فلسطين، الياس أبو شبكة وسعيد عقل في لبنان، وعلي محمود طه في مصر. لم يكن هؤلاء شعراء مجيدين نسبياً من وجهة نظر فنيّة وحسب، بل كانوا مهمين أيضاً بسبب تأثيرهم في جيلهم. وقد استطاع هؤلاء إما أن يخلقوا اتجاهاً جديداً في الشعر، أو أن يثبتوا اتجاهاً بدأه آخرون وهم في أغلب الأحوال كانوا يعكسون روح جيلهم، أو يتنبّأون بمولد روح جديدة. وهم

(١١٦) «العودة» في: المصدر نفسه، ص ٤٠ وقصيدته المؤثرة «الأطلال»، ص ٣٤١ ـ ٣٤٧.

(١١٧) «الوداع» في: المصدر نفسه، ص ١٨١ ـ ١٨٢.

فوق هذا كله قد بلغوا شهرة، ولو بدرجات متفاوتة، إبان حياتهم. غير أن ذلك لا يعني أنهم كانوا أفضل الشعراء بين أبناء جيلهم وأعظمهم موهبة. فلم يكن بينهم من يفوق بدوي الجبل الذي يصعب وجود من يضاهي نبوغه. لكن بدوي الجبل لم يكن خالق «مرحلة». فقد بقي إبداعه خارج حدود الحركة الشعرية في عصره، استمراراً رائعاً للقيم الدائمة في التراث الكلاسيكي القديم. ولم تذع شهرة هؤلاء الشعراء بشكل متساوٍ في الوطن العربي، وكان تأثيرهم بطيئاً خارج حدود أقطارهم، ما عدا علي محمود طه الذي كان استثناءً لهذه القاعدة. فقد استطاع في غضون عقد واحد أن يبلغ شهرة عظيمة، لا في بلده وحسب بل في الوطن العربي أجمع. ففي أوائل الأربعينيات كانت شهرة علي محمود طه في ذروتها، وأقبل شباب الوطن العربي على شعره يقرأونه بنهم ويغنّيه أعظم المغنين في الوطن العربي(١١٨).

تبدأ نازك الملائكة كتابها الممتاز عن علي محمود طه بسرد ما تعتقده أسباب هذه الشهرة الواسعة. فهي تعزو ذلك إلى خصائص شعرية بعينها في شعره: منها أنه: «جمع في شعره نسباً متناسقة من الواقعية والخيال، فلا واقعيته بلغت مستوى الجفاف والغلطة، ولا خياله صعد إلى ذروة شاهقة لا يصلها الجمهور»(١١٩)، ومنها أن تجديداته في شكل القصيدة العربية كانت مفيدة وضرورية، لكنها لم تكن متطرفة ولا منفرّة بالنسبة إلى جمهور عصره؛ وأن شعره كان يكشف عن عمق في الفكرة والمعنى ضمن له انتشاراً بين صفوة المثقفين من دون التخلّي عن الغنائية التي كانت تجذب اليه جمهور القراء(١٢٠)، وأن رمزيته معتدلة بسيطة وموضوعه متنوع. هذا التعداد الدقيق الذي تورده نازك يتجاهل ميزة أخرى إيجابية وهي أن شعره، وبخاصة في ديوانه الثاني **ليالي الملاّح التائه** (١٩٤٠)، أطلق تياراً في الحرية العاطفية كانت الحاجة إليه شديدة في ذلك الوقت.

---

(١١٨) وصلت قصيدته الغنائية «الغوندول» التي غناها محمد عبد الوهاب، مغني مصر الكبير، إلى شهرة واسعة لا تنازعها فيها أي أغنية أخرى في ذلك الوقت.

(١١٩) الملائكة، **شعر علي محمود طه**، ص ٧ ـ ١٦ والاقتباس ص ١٢.

(١٢٠) المصدر نفسه، ص ٨ ـ ١٦. وهناك كتاب آخرون كثيرون وجدوا أن الاعتدال عنصر يميز شعر علي محمود طه ومن بينهم أبو شادي الذي ينسبه إلى «المدرسة الوسطى» في الشعر الحديث. وهي في نظره مدرسة «تحافظ على الموسيقى في الشعر والجزالة في اللغة وعلى العبارة التقليدية... وتُعنَى بالمعاني المعروفة مع شيء من التجديد.. وكان علي محمود طه خير من يمثلها». ثم يمضي إلى القول إن هذه المدرسة تتمثل الآن بعزيز أباظة. انظر: خفاجي، **رائد الشعر الحديث، قصة الشعر الحديث وأعلامه ومذاهبه وحركات التجديد فيه**، ص ٢١٢. ولكن أبا شادي يغفل نقطة أدركتها نازك الملائكة بوضوح تام وهي أن الشاعر كان مجدداً حقاً وموهبته الأصيلة كانت دليله في رحلته الشعرية. ولا يوجد البتة أية صلة جمالية أو روحية بينه وبين الشعراء التقليديين من أمثال عزيز أباظة إلا شعره القومي الخطابي اللاحق والذي يضمه ديوانه **شرق وغرب**.

بدأ علي محمود طه بكتابة الشعر منذ ١٩١٨[١٢١]، لكنه لم ينشر ديوانه الأول **الملاح التائه** حتى عام ١٩٣٤، عندما بلغ الثالثة والثلاثين من العمر. فقد ولد ونشأ في مدينة المنصورة الصغيرة، حيث التقى ناجي والهمشري وجودت. ويبدو أنه لم ينل تعليماً إضافياً في مجال الأدب، لأنه لم يكمل دراسته الثانوية، بل التحق بمعهد فني تخرج فيه عام ١٩٢٤.

ويقال إن علي محمود طه كان منطوياً على نفسه في أول شبابه، يميل إلى الهدوء والكآبة، تمشياً مع روح العصر. لقد سبقت الإشارة إلى أن القاسم المشترك الأعظم بين جيل الشبان في ذلك العصر هو حرمانهم من حقهم في الحب ولقاء الجنس الآخر[١٢٢]. ويبدو أن الشاعر كان يشارك أبناء جيله مشاعر الحرمان هذه وقلقهم العاطفي. وقد عكست هذا بشكل واضح مجموعته الشعرية الأولى **الملاّح التائه**.

يخيّم على هذا الديوان الأول جو من الكآبة والحزن. ففي قصيدة «قلبي» مثلاً تكثر أوصاف الكآبة والغربة:

مستوحشاً في الأفق منفردا　　وكأنه في سامر الشهب
هذا الزحام حياله احتشدا　　هو عنه ناءٍ جدّ مغترب[١٢٣]

وثمة بحث عن المجهول يتضح في قصيدته الرئيسية «الملاح التائه» وهي ذات مقترب ميتافيزيقي معتدل:

أيها الملاح قم واطو الشراعا　　لِمَ تطوي لجّة الليل سراعا؟
جدّف الآن بنا في هينة　　وجهة الشاطئ سيراً واتّباعا
فغداً، يا صاحبي، تأخذنا　　موجة الأيام قدماً واندفاعا[١٢٤]

وفي هذه الأبيات نلمس تعطشاً للحب والجمال:

أيها الشاعر اعتمد قيثارك　　واعزف الآن منشداً أشعارك
واجعل الحب والجمال شعارك　　وادع ربّاً دعا الوجود وبارك
فزها وازدهى بميلاد شاعر[١٢٥]

---

(١٢١) حول حياته، انظر: الملائكة، المصدر نفسه؛ المعداوي، **علي محمود طه: الشاعر.. والإنسان**؛ السيد تقي الدين السيد، **علي محمود طه: حياته وشعره**، مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية؛ ٦٣ (القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٤)، ومندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٢، ص ١١٦ - ١١٧.

(١٢٢) انظر بداية الفصل الرابع من هذا الكتاب وما بعدها، وانظر أيضاً: المعداوي، المصدر نفسه، ص ٢٣ - ٢٩، والسيد، المصدر نفسه، ص ٣٠ - ٣١.

(١٢٣) علي محمود طه، **الملاح التائه**، ط ٥ (القاهرة: شركة فن الطباعة، [١٩٤٣؟])، ص ٥٥.

(١٢٤) المصدر نفسه، ص ٣٢.

(١٢٥) المصدر نفسه، ص ٢١.

وفي هذا المثال كذلك:

للحب أول أشعار هتفت بها ولــلـجمـال بها أولى رسالاتي[١٢٦]

وثمة كذلك تمجيد للشاعر ولفن الشعر[١٢٧]. ويشيع في الديوان تيار قوي من العاطفة، إذ يبلغ الشاعر درجة عالية من الصدق العاطفي. وهنا بعض من أحسن شعر الحب وأكثره أصالة عند علي محمود طه. وكان اختيار عنوان الديوان يمثل الاتجاه الرومانسي بين شعراء الثلاثينيات في مصر[١٢٨]. ترى نازك الملائكة أن العنوان يشير إلى بحث الشاعر عن الحقيقة. لكن ذلك يغفل صفة بالغة الأهمية لرمز **الملاح التائه** بمضمونه الرومانسي الذي يشير إلى الهروب من عالم الواقع. ويعبّر مندور عن المعنى بشكل أفضل، إذ يقول إن العنوان يشير إلى البحث عن المجهول[١٢٩].

صدر ديوان علي محمود طه الثاني **ليالي الملاح التائه** عام ١٩٤٠. وقد جاء ذلك بعد أن اتسعت خبرته بالحياة، وبخاصة نتيجة أسفاره في أوروبا، التي استغلّها بشكل واسع في شعره. يضم هذا الديوان أشهر قصائده، تلك التي تعبّر، للمرة الأولى في الشعر العربي الحديث عن اكتشاف الشاعر الشخصي لعالم أوروبي يستمتع بالحرية واللذة، وهما أهم ما كان يصبو اليه الجيل الذي بلغ سن الرشد قبيل كارثة فلسطين عام ١٩٤٨. ففي تلك السنوات كانت القومية، رغم استتبابها كحركة جماعية، لا تزال بالنسبة إلى الفرد بعيدة عن أن تكون جهداً شخصياً دائماً، أو دافعاً يمارس بعمق في الحياة اليومية. فقد كانت لا تزال غائمة الحدود، ولم تستطع لذلك أن تتغلب على المشاغل الشخصية الأخرى لدى الشباب العربي، ومن بينها مشكلة الحب والمحاظير الاجتماعية التي كانت تستحوذ على أهمية كبرى عندهم. لكن اندلاع القومية كحركة منظمة بعد ذلك والشعور بالانتماء الشخصي إلى الصراع الوطني كان لهما أثر كبير في إنهاء رومانسية أوائل الأربعينيات وتقوية الاتجاه الواقعي في الشعر والأدب عموماً، ولكن قبل أن يحدث ذلك كان شعر علي محمود طه أحد المتنفّسات الكبرى لشباب الشرق الأوسط المكبوت عاطفياً وجنسياً، يمثل صورة من النشوة يتعلقون بها. فبعد

(١٢٦) المصدر نفسه، ص ١٣٣.

(١٢٧) انظر قصائده «ميلاد شاعر» و«غرفة الشاعر» و«الله والشاعر» في: المصدر نفسه.

(١٢٨) بعض الأمثلة هي: **وراء الغمام** لابراهيم ناجي، و**أين المفر؟** لمحمود حسن إسماعيل، و**أنفاس محترقة** لمحمود أبو الوفا.

(١٢٩) انظر: الملائكة، **شعر علي محمود طه**، ص ٣٧٨، ثم قارن: مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٢، ص ١١٩.

القصائد المشرّبة بالدموع في غير ذلك من الشعر الرومانسي، تقدم **الليالي** تعبيراً عن روح مرحة متوثّبة، قوية بما تضمه من ثقة بالنفس وتأكيد القوة الرجولية:

تقدم هذه الأبيات مثالاً لتلك الحرية الشخصية التي بلغها الشاعر، فألهبت حماس الشباب العربي وخيالاتهم:

حلفت بالخمر والنساء   ومجلس الشعر والغناء

ورحلة الصيف في أوروبا   وسحر أيامها الوضاء[١٣٠]

فحرية الشباب الأوروبي، وجمال النساء الأوروبيات المختلف، والافتتان بالأسماء والأماكن الأجنبية[١٣١]، والحياة المتحررة المرحة التي يصورها الشاعر، كل هذه أسبغت جواً من الفتنة ووفّرت حلماً بهيجاً عن الحياة والحب[١٣٢]. في هذه المجموعة الثانية نجد علي محمود طه منفصلاً تماماً عن الكآبة الانطوائية التي كانت صفة الثلاثينيات. ولا تعترف نازك الملائكة بانشغال عاطفي حقيقي لدى الشاعر في قصائد مثل «الغوندول»، «وخمرة نهر الراين»، و«بحيرة كومو» وغيرها من قصائد **الليالي**. فهي ترى في هذه القصائد «إن الشاعر كان فيها جميعاً متفرّجاً لا معانياً لتجربة عاطفية»[١٣٣]، وهي ترى أن هذه القصائد يجب أن تدعى قصائد الوصف الغنائي أو الغزل[١٣٤]. لكن الشاعر قد جرّب في هذا الطور من حياته (مرحلة **الليالي**) أول دخول فعلي إلى عالم الحرية الشخصية في علاقاته مع النساء. لقد أطلقت التجربة الجديدة فيه فورة عاطفية هائلة سرعان ما ترجمها إلى طاقة غنائية باذخة وفيرة. والواقع أن قصائد الحب في **الملاح التائه** كانت قد عبّرت عن تشوّفات داخلية لشاب محروم من الحب أكثر من تعبيرها عن تجربة حب حقيقية مستمرة[١٣٥]. كان ذلك يتساوق مع الشعر الرومانسي المصري

(١٣٠) «دعابة» في: علي محمود طه، **ليالي الملاح التائه**، طبعة جديدة (بيروت: دار العودة، ١٩٧٢)، ص ١٠٣. ولكن نازك الملائكة تؤاخذه على ذلك لأسباب أخلاقية، في: الملائكة، المصدر نفسه، ص ١٩٧.

(١٣١) حول كلمات مثل جندول، وكرنفال، وفينيسيا، وفارسوفيا وكومو ونهرا الراين (نهر الراين والآر) وغيرها، انظر: طه، المصدر نفسه.

(١٣٢) انظر قصيدة «سيرانادة مصرية» في: المصدر نفسه، ص ٨٥ ـ ٨٧، حيث ينجح طه بنقل جو السيرانادة الأوروبية إلى مصر.

(١٣٣) الملائكة، المصدر نفسه، ص ٥٤.

(١٣٤) المصدر نفسه، ص ٤٠ وانظر ما كتبته نازك الملائكة بتوسع حول هذا الموضوع ص ٤٢ ـ ٤٤ و٥٤ ـ ٧٠ حيث تميز بوضوح بين الحب والغزل.

(١٣٥) للمزيد حول موضوع الكبت الجنسي والعاطفي، انظر: المعداوي، **علي محمود طه: الشاعر.. والإنسان**، ص ٤٨ ـ ٥٨.

المعاصر: شعر يتطلع إلى صورة المرأة، مليء باليأس والكآبة. وقد يفسّر ذلك لماذا لم تعتبر مجموعة الشاعر الأولى متميزّة في الثلاثينيات، على رغم بعض المديح من طه حسين(١٣٦)، بالمقارنة مع حملته على كثير من شعر ناجي وأبي الوفا وأبي ماضي. فعلى الرغم من قيمتها المتميّزة، لم تقدم تلك المجموعة نظرة مختلفة عن سواها. والواقع أنها لم تصدر في طبعة ثانية حتى أيار/مايو ١٩٤١، وكانت **الليالي** قد صدرت في طبعتها الثانية (١٩٤٠ وشباط/فبراير ١٩٤١)؛ وطبعت بعد ذلك مرة ثالثة ورابعة عامي ١٩٤٢، و١٩٤٣.

تطلق **الليالي** عنصراً رومانسياً جديداً. فإذا كان الشرق بمفاتنه العجيبة وما يقال عن أسراره الغامضة قد استهوى الرومانسيين الغربيين، فإن مفاتن الغرب وما يبدو فيه من تمتع طليق بالحياة، وما أعطى الفرد من حرية، قد شكّل جاذبية رومانسية عظيمة للشباب العرب في الأربعينيات. وقد ظهر ذلك في **الليالي** على أحسن صورة. والواقع أن **الليالي** تمثل يقظة من ظلام الكآبة الرومانسية. فقد تحولت أوروبا إلى أرض سلام وجمال تسود فيها الخمرة والنساء والغناء. وهذه مسألة ذات مغزى كبير في مجتمع كان حتى ذلك الحين ينظر إلى الغربيين على أنهم يمثلون الاستلاب والتفوّق.

لكن نازك الملائكة لا ترى في تحوّل موقف الشاعر نحو الحياة والحب شيئاً يعكس تجربة ذات قيمة تذكر، يمكن أن تتيسّر لشاب ذكي موهوب عندما يبتعد عن المحاظير والقيود في بيئة مدينةٍ محدودة، ويجد نفسه طليقاً في عالم حرّ منفتح. فهي تصرّ على أن «هذه البراءة كانت طبيعة في الشاعر... والحسيّة وطلب اللذة عارضان في حياته، لأن أصل نفسيته روحاني»(١٣٧). وهنا يبدو أنها تتجاهل بعض الحقائق المهمة. فقد كان الشاعر مثالياً رومانسياً في ديوانه الأول فقط، عندما كان غِرّاً فتيّاً يعيش في مجتمع مكبوت. فالجمع بين احترام البراءة في المرأة وبين التشوق نحو لذائذ الجسد في دواوينه الأخيرة يجب أن يفهم على أنه ناجم عن الثنائية العربية التي تعتبر النساء عادة إما بريئة أو ساقطة، وعن مستوى أخلاقي مزدوج يفرض القيود على حرية المرأة الشخصية بينما يمنح الحرية الرجال. وطالما صُوّرت هذه المظاهر في الأدب العربي، وتناول هذا الموضوع شعراء بارزون مثل عمر أبو ريشة والياس أبو شبكة وسواهما من شعراء ما قبل منتصف القرن عندما كانت مثل هذه المشكلات ذات أهمية بالغة.

يؤكد المعداوي في حديثه عن هذه النقطة أن طبيعة علي محمود طه الحقة كانت

---

(١٣٦) حسين، **حديث الأربعاء**، ج ٣، ص ١٥٩ ـ ١٦٧.

(١٣٧) الملائكة، **شعر علي محمود طه**، ص ٨١ وانظر ص ٢٥٨ ـ ٢٦٥.

تميل إلى المرح وحب الحياة[١٣٨]. ولاحظ مندور كذلك إصرار الشاعر على حب الملذات وهو يعد الشاعر أبيقوريّ المنحى في حبه اللذائذ الحسية[١٣٩].

إن الفرق الرئيسيّ بين موقف مندور والمعداوي من جهة، وموقف نازك الملائكة من جهة أخرى، قد ينمّ عنه موقف أخلاقي عند نازك لا يستطيع قبول الشاعر في تجربته الكلّية، بل يفرّق بين ما تعدّه أخلاقياً وما تعتبره غير أخلاقي في شعره[١٤٠]. ويؤكد مندور من الناحية الثانية أن علي محمود طه، حتى لو أنه كان يطلب لذائذ الحياة فإنه كان يتسامى بها، «لأن حسّه بالجمال يقيه من الابتذال». ثم يذهب إلى القول إن اللذائذ التي كان يتغنى بها الشاعر كانت «اللذائذ الجمالية المهذبة لروح نبيلة»[١٤١]. ثم إن المعداوي جاء بتفسير أكثر حذلقة، إذ راح يشدد على أن الشاعر كان يطلب التواصل الجسدي مع المرأة لأنها كانت «الطريق الوحيد الذي قاده إلى تلك القيم الجمالية الكامنة وراء الصورة الحسية». فاللذة عند علي محمود طه، في رأي المعداوي، كانت ترتبط بالجمال، وكان يحب في المرأة جمال الجسد والروح معاً[١٤٢].

غير أن نازك الملائكة كانت على حق عندما لمست تناقضاً في توجّه الشاعر نحو المتعة الجسدية[١٤٣].

ويشمل هذا التناقض احتراماً للنقاء وللسمو الروحي عند الشاعر:

ومـا الآدمـيـة بـنـت الـسـمـاء ... ولـكـنـهـا بـنـت مـاء وطـين
يـريـد لـهـا الـفـن أفـق الـنـجـوم ... فـيـقـعـدهـا جـسم عبدٍ سجين[١٤٤]

كما يشمل إدانة اللّذة الحسية:

وكـنـت أمـيـرة هـذي الـدمـى ... وصـورة حُـسـنٍ عـزيـز المنـال
وكـنـت نـمـوذج فـنِّ الجـمـال ... أحـبـك لـلـفـن لا لـلـجـمـال

---

(١٣٨) كان كلام المعداوي يصدر عن معرفة شخصية بالشاعر، انظر: المعداوي، **علي محمود طه: الشاعر.. والإنسان**، ص ٦٢ ـ ٦٣، ٥٧ ـ ٦٢ و ٧٠. انظر أيضاً: السيد، **علي محمود طه: حياته وشعره**، ص ١٢٦ وغيرها.

(١٣٩) مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٢، ص ١٤٩، ومحمد مندور، **قضايا جديدة في أدبنا الحديث** (بيروت: دار الآداب، [١٩٥٨])، ص ١٠٣.

(١٤٠) انظر على سبيل المثال: الملائكة، **شعر علي محمود طه**، ص ٢٩ و١٦٧ وكذلك الفصل الذي يدور حول الحب والغريزة الجنسية، ص ٢٥٨ ـ ٢٦٥.

(١٤١) مندور، **قضايا جديدة في أدبنا الحديث**، ص ١٠٣.

(١٤٢) المعداوي، **علي محمود طه: الشاعر.. والإنسان**، ص ٦٢ ـ ٦٣ وغيرها.

(١٤٣) انظر الفصل المخصص لموضوع الحب والغريزة الجنسية، في: الملائكة، **شعر علي محمود طه**.

(١٤٤) علي محمود طه، **أرواح وأشباح** (القاهرة: شركة فن الطباعة، ١٩٤٢)، ص ٢٧.

....

فــجــرَّدتِــنــي رجــلاً أشــتــهــي وجُرّدتِ أنثى تشهّي الرجال(١٤٥)

لكن ذلك لا يشكّل انشغالاً دائماً عند الشاعر كما ترى نازك الملائكة. فهو إذ يقول:

يــا ربّ صــنــعــك كــلــه فِــتَــنٌ أيـن المفـرّ وكـيـف مُـطَّـرحي(١٤٦)

ويصف نفسه ثعباناً يعانق أفعى:

فـيـا لـك أفـعـى تـشـهّـيـتـهـا ويـا لِيَ مـن أفـعـوان نَـزِق(١٤٧)

فإن ذلك يشير إلى أنه لا يعاني هذا التناقض دائماً. فهو قد يجد في التواصل الجسدي ما يكاد يبلغ كمال التجربة وكلّيتها:

الــغــريــبــان هــهــنــا ليس يجــديهــمــا الحــذر
نــحــن روحــان عــاصــفــان وجــســمــان مــن ســقــر
فــاعــذري الــروح إن طــغــى واعــذري الجــســم إن ثــأر(١٤٨)

إنه هنا يصف تجربة خارج حدود محيطه الذي أمضى فيه أكثر من ثلاثين سنة في «التفاهات»:

الــثــلاثــون قــد مــضــت فــي الــتــفــاهــات والــهــذر

ولعله استطاع أحياناً، تحت تأثير مؤقت من بيئة أوروبية أن يبلغ التوحّد بين الجسد والروح، وهو أمر حسبه المعداوي أكثر عمقاً ودواماً لدى الشاعر مما هو عليه في الحقيقة:

بـأرواحـهـم يـرتـقـون الخـلـود على سلّم من متاع الجسد(١٤٩)

والشاعر غالباً ما يفرّق بشدّة بين الحب وبين لذائذ الجسد:

لـكـن أبـى الحـبّ فـلـم نـأثـمِ وكـان أن أبـقـى وتـبـقـي معي(١٥٠)

(١٤٥) المصدر نفسه، ص ٢٠. انظر أيضاً قصيدته الطريفة «هي» في: طه، **ليالي الملاح التائه**.
(١٤٦) «تاييس الجديدة» في: طه، **ليالي الملاح التائه**، ص ١٠٧.
(١٤٧) طه، **أرواح وأشباح**، ص ٢٠.
(١٤٨) «بحيرة كومو» في: طه، **ليالي الملاح التائه**، ص ٥٨.
(١٤٩) طه، **أرواح وأشباح**، ص ٢٤.
(١٥٠) «إليها» في: علي محمود طه، **الشوق العائد** (القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٤٥)، ص ٥٣.

ويصف الحب على أنه قوة هائلة:

أنا الجوهر الفرد لا ماستي ... تذوب ولا نورها ينفد[151]

حيث تكون المحبوبة قوة جذب سماوية بالنسبة إلى الشاعر:

ألقاكِ لست أراك إلا فتنة ... علوية الإشراق والإيماضِ[152]

لكن حبّها العفيف المستحيل قاده إلى البحث عن السلوان في الملذات الدنيوية:

وذهبتُ التمس السلوّ وأطلقت ... نفسي زمام جوادها الركّاض

....

واعتضتُ باللذات عنك فلم تجد ... روحي كلذّة حلمك المعتاض

وثمة صورة من ثنائية الجسد والروح:

إن أكن قد شربتُ نخب كثيرات وأترعتُ بالمدامة كاسي

....

وتبذّلتُ في غرامي فلم أحبس ... على لذّة شياطين رجسي

فبروحي أعيش في عالم الفن ... طليقاً والطهر يملأ حسّي[153]

يصف الشاعر بالتفصيل ملذاته الجسدية في قصيدته «الغرام الذبيح»[154]. ونبرة الندم في هذه القصيدة تنقضها قصيدة جميلة أخرى في المجموعة نفسها، تؤكد بلهجة لعوب خفيفة الظل حرص الشاعر على حياة تنشد المتعة:

فقلت: أجل عرفت هوى الغواني ... لكلّ غاية ولها وسيلة

....

وجاذبني إلى اللذات قلب ... شقيّ ضل في الدنيا سبيله

....

فقالت: ما حياتك؟ قلت: حلم ... من الأشواق أُوثِر أن أطيله

حياتي قصة بدأت بكأس ... لها غنّيتُ وامرأةٍ جميلة[155]

هذه اللهجة تذكرنا بقصائد **ليالي الملاح التائه**.

والواقع أن الشاعر يكشف في شعره عن مواقف مختلفة نحو الحياة والحب،

---

(١٥١) «نار ونار» في: المصدر نفسه، ص ٦٧.

(١٥٢) «امرأة» في: المصدر نفسه، ص ١٠٧.

(١٥٣) «اعتراف» في: علي محمود طه، **شرق وغرب**: **شعر** (بيروت: دار العودة، ١٩٧٢)، ص ٣٤. انظر أيضاً قصيدته «سارية الفجر» في: علي محمود طه، **زهر وخمر**: **شعر** (بيروت: دار العودة، ١٩٧٢)، ص ٢١ ـ ٢٤.

(١٥٤) طه، **الشوق العائد**، ص ١٠٤ ـ ١٠٦. انظر أيضاً: طه، **أرواح وأشباح**، ص ٢٥ ـ ٢٩.

(١٥٥) «سؤال وجواب» في: طه، **الشوق العائد**، ص ٦ ـ ٧.

بحيث إن آراء النقاد المتضاربة يمكن أن تجد لها ما يدعمها من أمثلة في ذلك الشعر. وفي هذا المجال تمثل أعمال هذا الشاعر موضوعاً مهماً للدراسة، لأنها نتاج تأثيرات ثقافية متضاربة من الشرق والغرب. فبين قصيدته الغريرة «حديث قُبلة»(١٥٦) التي تعالج تجربة تافهة، وجهده في معالجة الحب وثنائية الجسد والروح في **أرواح وأشباح** يجد المرء مواقف شتى. وقد كان في كل ذلك إغناء للشعر العربي الحديث يستحق معالجة لا تقع ضمن نطاق هذا الكتاب. ولكن من الضروري أن نشير هنا إلى أن الصفة الأكثر حذلقة في شعر الحب عند علي محمود طه ليست ذلك العنصر من السعي وراء المتعة الذي قامت عليه شهرته في أوائل الأربعينيات. يبرهن على هذا، أي على تفاعل الجمهور القارئ مع نوع الشعر الذي ورد في **ليالي**، تلك الشهرة الهائلة التي بلغها في أواخر الأربعينيات الشاعر السوري نزار قباني، الذي لم تكن نظرته إلى المرأة في تلك الفترة نظرة تعلي من شأنها كثيراً، أو تضع الحب في أفلاك نورانية.

تبدأ علائم الفتور بالظهور على شعر علي محمود طه بعد **الليالي**. وإذ تم بلوغ التحرر العاطفي بظهور **الليالي** لم يعد ثمة ما يدعو الشاعر إلى تكرار هذه المغامرات المحدودة. وقد صدر كتابه اللاحق **أرواح وأشباح** في تموز/ يوليو ١٩٤٢ وكان محاولة للتجديد، لأنه قصيدة طويلة تقوم على محاورة بين عدد من الشخصيات المختارة من تاريخ اليونان وأساطيرها. وعلى رغم وجود الكثير من المقاطع الجيدة فإن القصيدة تظل متكلّفة، وتكشف، كما يؤكد مندور(١٥٧)، عن جهل ملحوظ بالأساطير التي تعالجها، كما تضم كثيراً من الحديث الممل عن الإغواء، والشهوات، والغرائز، والنزوات الأنثوية، وحديثاً غير مقنع عن ثنائية الجسد والروح. وإذ يختار الشاعر شخصياته، فإنه لا يكشف عن وعي بضرورة خلق نوع من الصراع في عمل من هذا النوع، لأن أكثر تلك الشخصيات لا تنطوي على تناقضات أساسية بعضها مع البعض الآخر، ويدور الموضوع حول القضية الوحيدة التي شغلت الشاعر أكثر من غيرها، وهي علاقة الرجل بالمرأة. لا يشكل هذا الكتاب أفضل أعمال الشاعر، ولا يبدو أنه قد أضاف إلى تأثيره أو شهرته. وقد يكون بعض ما جلب الانتباه اليه شهرة الشاعر نفسه وما يعد به الموضوع من جدّة وحذلقة. فقد كان في مصر في ذلك الوقت اهتمام ملحوظ بالأدب الإغريقي القديم بفضل ما كتبه حوله كتّاب أمثال طه حسين وبعض جماعة أبولو وغيرهم(١٥٨).

---

(١٥٦) طه، **زهر وخمر**، ص ٢٧ ـ ٢٨.

(١٥٧) محمد مندور، **في الميزان الجديد**، ط ٣ (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، [١٩٦٣؟])، ص ٣٢ ـ ٣٣.

(١٥٨) انظر على سبيل المثال مقالين عن أبولو، إله الشعر في الميثولوجيا اليونانية: علي العناني، «أبولون والشعر الحي،» **أبولو** (تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٣٢)، ص ١١٣ ـ ١٢٤، وعيسى اسكندر المعلوف، «أبولون إله الغناء،» **أبولو** (تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٣٢)، ص ١٣٢ ـ ١٣٤.

في أيار/مايو ١٩٤٣ ظهرت مجموعة قصائد بعنوان **زهر وخمر**. ويتصف هذا الديوان بتسطّح يشير إلى أن علي محمود طه قد أشرف على استهلاك موضوعه الرئيس عن الخمر والنساء والغناء، لكن الديوان طبع ثلاث مرات خلال سنتين من صدوره.

كان كتابه اللاحق مسرحية بعنوان **أغنية الرياح الأربع**، وقد ظهرت في أواخر عام ١٩٤٣. تقوم هذه المسرحية على أغنيات فرعونية قديمة ترجمها رجل دين فرنسي اسمه دْرايتن (Drayton)، وذلك عام ١٩٤٢. وعلى رغم أن هذا الكتاب أكثر اقتراباً للعمل المسرحي من **أرواح وأشباح** لكنه ليس بالعمل الدرامي الحق. لقد كتبت نازك الملائكة دراسة مفصلة ممتازة عن الكتاب تنتقد ما فيه من إطناب وضعف حوار وأغلاط درامية، مما لا يترك مجالاً لنقاش أكثر في دراسة ذات طبيعة عامة كالدراسة الحالية[١٥٩].

في عام ١٩٤٥ ظهر ديوان جديد بعنوان **الشوق العائد** يتّسم ببحث مفعم بالكآبة عن شباب الشاعر الضائع[١٦٠]. لكن الأسلوب هنا لا يزال مسطّحاً، كما إن بعض القصائد غدت وصفية صرفة[١٦١]، تفصل الشعر عن التجربة المباشرة.

ثم صدر ديوانه الأخير **شرق وغرب** عام ١٩٤٧، وقد اختفى منه ما كان في **الليالي** من بهجة من دون أن يحل محلها مزيد من الحكمة أو نضجٌ روحي حقيقي. ويتضح في هذا الديوان خَوَر العزيمة بشكل أكبر، عند مقارنة قصيدته «أندلسية» بلهجتها المليئة بالكآبة مع قصيدة سابقة له بعنوان «تاييس الجديدة» في **الليالي**، حيث يظهر في قصيدة «تاييس» ذلك التوهج العاطفي الذي ميّز الشاعر في مرحلة **ليالي**.

لكن الشاعر في هذا الديوان يعكس انهماكاً وطنياً واسعاً في الحياة العربية، ولأنه كان يتحدر من أسرة عربية كريمة المحتد[١٦٢]، ولأنه كان يتميز بحدس فطري عميق، فقد استطاع أن يشعر بالأحاسيس الوطنية المتنامية في الوطن العربي ويصورها. كان شعره يرهص بنمو القومية العربية في مصر، وكان إيمانه بالوحدة العربية، وقلقه

---

(١٥٩) الملائكة، **شعر علي محمود طه**، ص ٣١٧ ـ ٣٤٢. انظر أيضاً: مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٢، ص ١٤٢ ـ ١٤٨، والسيد، **علي محمود طه: حياته وشعره**، ص ١١٦ ـ ١٢٥، ولكن الأخير لا يقدم بحثاً نقدياً للمسرحية.

(١٦٠) انظر مثلاً قصيدته الجميلة «الشوق العائد» في: طه، **الشوق العائد**، ص ٨ ـ ٩.

(١٦١) انظر مثلاً قصيدتيه «جزيرة العشاق» و«طاقة زهر» في: المصدر نفسه، ص ١٠ ـ ١٢ و١٣ ـ ١٥ على التوالي.

(١٦٢) حول نسب أسرته، انظر: السيد، المصدر نفسه، ص ٢٣، حيث يرجع نسب أسرة الشاعر إلى الحسين بن علي حفيد النبي ﷺ.

الشديد على فلسطين، وتمجيده الأمة العربية(١٦٣)، جميعها تشير إلى انشغاله الأصيل بالأحداث السياسية والوطنية في سنواته الأخيرة. لكن قصائده الوطنية، ربما باستثناء قصيدة «أخي جاوز الظالمون المدى»، تظل دون مستوى قصائد الحب لديه وقصائده عن الشعر والشعراء. ولو حكمنا على الشاعر من خلال شعره السياسي وحده لوجدناه يتخلف عن كثير من معاصريه، بمن فيهم طوقان وأبو ريشة. ولكن يجب الحكم على الشاعر من خلال إنتاجه برمّته، ومن خلال ما قام به شعره من تغيير الحساسية الشعرية في عصره، ومن خلال تأثيره المباشر وغير المباشر في شعراء جيله والأجيال اللاحقة. غير أننا من المهم قبل محاولة تقويم هذه النقاط، أن نتناول جانباً واحداً آخر في الشعر الوطني عند علي محمود طه.

يجب أن نلاحظ أن الشاعر في شعره الوطني هذا يعزف عن المنحى الرومانسي ويعالج الموضوع معالجة خارجية لا تمت إلى التجربة الشخصية بصلة. يصف المعداوي هذا الطور من تجربة الشاعر ـ الذي جاء في أواخر حياته ونجد خير أمثلته في **شرق وغرب** ـ بأنه «مرحلة الواقعية القومية»(١٦٤). كان الاتجاه الواقعي قد بدأ ينمو في نظرة الشعراء العرب في أواخر الأربعينيات، بسبب تزايد الضغوط السياسية والمسؤوليات الوطنية بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية. وقد رافق ذلك أيضاً ازدياد الانشغال بالمشكلات الوطنية والمحلية، غير أنه كان من الطبيعي أن يستجيب الشعراء لهذا استجابات متفاوتة. فقد ارتدّ بعضهم إلى التقاليد الشعرية في المدرسة الكلاسيكية المحدثة، ولجأ أغلبهم إلى كتابة ما سميته في هذا الكتاب بـ «بالشعر المنبري». وهو شعر يتّسم بلهجة خطابية عالية، ويشكو إفراطاً في استعمال مخزون المفردات والعبارات والصور الجاهزة، ومثابرة على استعمال نظام الشطرين والقافية الواحدة، واللجوء إلى المشاعر العامة وإهمال التجربة الشخصية. وكانت الجماعة الثانية من الشعراء تنتمي إلى المدرسة الطليعية في الشعر التي ازدهرت في الخمسينيات، والتي رفضت أغلب تقنيات الشعر المنبري. وسوف ننظر في خصائص هذا الشعر في فصل لاحق، ولكن يجب أن نشير هنا إلى أن التجربة الجماعية التي يصوّرها هذا الشعر تشكل جزءاً من تجربة الشاعر الشخصية؛ وشعر هذه المدرسة ليس تقليدياً، ولا يهدف إلى إثارة مشاعر قوية في جمهور واسع.

---

(١٦٣) انظر مثلاً قصائده عن فلسطين «الى أبناء الشرق» و«يوم فلسطين» و«في الأعماق» في: طه، **شرق وغرب**. انظر أيضاً قصيدته المشهورة «أخي جاوز الظالمون المدى» التي ذكرها: المعداوي، **علي محمود طه: الشاعر.. والإنسان**، ص ٩٠ ـ ٩١ وانظر قصائده الأخرى التي تدور حول مواضيع قومية **عربية**، في: طه، **الشوق العائد**.

(١٦٤) المعداوي، المصدر نفسه، ص ٧٩ وما بعدها.

والشعر الوطني عند علي محمود طه ينتمي إلى النوع الأول. ويمكن أن يعد ارتداداً إلى الشعر الكلاسيكي المحدث من وجة نظر فنية، وهي مسألة غابت عن نازك الملائكة وأنور المعداوي. فوجود الكلمات والصور الجاهزة في هذا الشعر، واللجوء إلى اللهجة الخطابية العالية يذكّران بأسلوب الكلاسيكية المحدثة.

يتفق دارسو شعر علي محمود طه على بروز الصفة الموسيقية في شعره. ترى نازك الملائكة أن شعره «يتوهّج هذا التوهّج الجميل» بإيقاع موسيقي(١٦٥). ثم تذهب إلى القول إنه يتمتع بـ«خيال سمعي مرهف»(١٦٦).

ويوافق شوقي ضيف على ذلك، لكنه يصرّ على أن الإيقاع الموسيقي هو فضيلة الشاعر الوحيدة. وهو يصرّ على أن السر في شهرة علي محمود طه لا يكمن في أنه يصور حياة الحانات بل في موسيقى شعره التي تفعل فعل البخور وتستحوذ على مشاعر القارئ. وهو لا يرى في ذلك الشعر أي صفات فلسفية أو روحية. ويؤكد أن القارئ لا يمكنه أن يجد في شعر علي محمود طه ما يجذب العقل أو الروح، لأنه شعر لا يقوم على غير بريق المفردات. لكن هذا النقد يتجاهل تماماً قدرة الشاعر على تصوير مشهد يموج بالحياة والمرح، وأن يترجم إلى الشعر تجربته الخاصة في التمتع بذلك المشهد(١٦٧).

ومن الخصائص الشعرية الرئيسية عند علي محمود طه مزية الوضوح في الأداء. ففي مقالة قصيرة كتبها عن شوقي، قال الشاعر إن علامة الموهبة الحقة قدرة الشاعر على أن يعبّر عن نفسه في براعة وأن يختار المفردات التي تؤدّي المعنى في وضوح ودقة(١٦٨).

كانت تجربة الشاعر في اللغة مغامرة بحد ذاتها، فإلى جانب اختياره النفيس المفردات الشعرية ذات المضامين العاطفية القوية، فإنه قد أغنى الشعر بلغة جديدة تعبّر

---

(١٦٥) الملائكة، **شعر علي محمود طه**، ص ١٤٣.

(١٦٦) المصدر نفسه، ص ١٤٧ وكذلك ص ١٤٢ ـ ١٥٦؛ مندور، **الشعر المصري بعد شوقي**، ج ٢، ص ١١٥، وحسين، **حديث الأربعاء**، ج ٣، ص ١٦٦.

(١٦٧) انظر: شوقي ضيف، «ضجيج الألفاظ الخلابة عند علي محمود طه،» في: شوقي ضيف، **دراسات في الشعر العربي المعاصر**، ط ٢ منقحة، مكتبة الدراسات الأدبية؛ ١١ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٩)، ص ٢١١، وانظر رد مندور على هذا الهجوم، في: مندور، المصدر نفسه، ج ٢، ص ١١٤ ـ ١١٥. وتصبح الأسس الآلية لنقد شوقي ضيف أكثر بروزاً عندما يقرأ المرء المديح الذي يغدقه في نفس الكتاب على واحدة من أكثر التجارب تفاهة في الشعر العربي الحديث وهي تجربة ديوان العقاد **عابر سبيل**، وخصوصاً قصيدته «سلع الدكاكين في يوم البطالة». انظر الفصل الثالث من هذا الكتاب، ص ٢٢١ ـ ٢٢٣.

(١٦٨) **أبولو** (كانون الأول/ديسمبر ١٩٣٢)، ص ٣٥٢.

عن الاحتفال والفرح، وبذلك أنقذ اللغة الشعرية في عصره من الكآبة التي أغرقتها فيها الأحزان الرومانسية. لقد أغفل النقاد هذا الإنجاز للشاعر، رغم أن نازك الملائكة كادت تقترب من اكتشافه(١٦٩). ففي شعره يستطيع القارئ أن يجد ثروة من المفردات التي تعبّر عن الفرح والحبور، ولا بد من أن نزار قباني، الذي يُعنى باختيار كلمات مشحونة عاطفياً، قد وجد في شعر علي محمود طه أساساً طيباً لتجربته.

في تعليقه على **الملاح التائه** وجد طه حسين بعض الأخطاء اللغوية عند الشاعر، في النحو وفي قواعد العروض(١٧٠). كانت تلك هي الشكوى الدائمة من شعراء العشرينيات والثلاثينيات، غير أن ذلك لا يعني أن الأساس اللغوي عند أولئك الشعراء كان ضعيفاً، بل إن دافعهم لتغيير اللغة الشعرية، وحاجتهم إلى أن يدخلوا فيها حساسية حديثة كانا أقوى. ولكن على الرغم من بعض الأخطاء اللغوية لدى الشاعر فإن عبارته قوية شديدة الأسر وسيطرته على اللغة مكينة. ولا شك في أن علي محمود طه يشكل ظاهرة منعشة في الحقل الشعري في مصر بعد فترة تهافَت الأسلوب الشعري فيها تهافتاً مؤلماً على أيدي أمثال شكري وأبي شادي. وعلى رغم أن شعر ناجي والهمشري لم يكن يعاني نقاط ضعف جسيمة، فإن بعضاً من أفدح أخطاء الرومانسية كانت ظاهرة في أسلوبهما (مثل الحشو عند ناجي والغموض عند الهمشري). لكن أسلوب علي محمود طه كان يتميز بكونه يجمع بين ميزات الأسلوب الحديث وقوة القديم وجزالته، وهي صفة سبق أن أشاد بها طه حسين(١٧١). وعلى رغم أن أسلوب الشاعر لم يكن يخلو من الحشو تماماً، فإنه كان يتميز غالباً بالتماسك والتركيز. وعندما كان في أوج إبداعه الشعري كان يستطيع الإنشاد عن أبسط المواضيع من دون أن يفقد الكثافة الشعرية أو يفقد أيّاً من سيطرته على أسلوبه. ولكنه خلال مسيرته الشعرية، كان الضغط مستمراً عليه يدفعه نحو البلاغة القديمة، حتى لم يعد يستطيع مقاومته أخيراً في قصائده الوطنية.

كانت مساهمة الشاعر في تطوير الشكل في الشعر الحديث مساهمة ملحوظة. وقد كان يلتزم بوحدة القصيدة، وبنجاح كبير في الغالب. أما من حيث الشكل، فقد استجاب بقدر معقول من المغامرة المترصِّنة نحو حاجة الشعر العربي الحديث لإحداث

---

(١٦٩) الملائكة، **شعر علي محمود طه**، ص ١٦٩ ـ ١٧٤.

(١٧٠) حسين، **حديث الأربعاء**، ج ٣، ص ١٦٦ ـ ١٦٧. انظر أيضاً: المصدر نفسه، ص ١٧٥ ـ ١٨٤ و٢١٦ ـ ٢٢٢، ومن الجدير أن نعرف أن الزهاوي كان له رأي مخالف تماماً في الشاعر حيث كان يعتبره الشاعر الوحيد في مصر الذي يستحق أن يخلف شوقي. وكان الزهاوي قد أفضى برأيه هذا إلى الكاتب الفلسطيني أكرم زعيتر الذي أذن لي بالاطلاع على مذكراته الشخصية.

(١٧١) حسين، المصدر نفسه، ج ٣، ص ١٦٦ ـ ١٦٧.

تغييرات فيه، لكن هيمنته الفطرية على الفن الشعري حصرت تجربته في حدود ما كان قابلاً للنجاح في ذلك الوقت. كانت الحاجة التغيير قائمة منذ المحاولات المخفقة التي قام بها شكري لكتابة الشعر المرسل. غير أن التجريب الذي جرى قبل علي محمود طه لم يكلل بالنجاح، وبخاصة في نوع «الشعر الحر» الذي حاوله أبو شادي. فقد كان هذا أقل تأثيراً حتى من الشعر المرسل الذي حاوله شكري. لكن عدداً من الشعراء الموهوبين من جيل علي محمود طه راحوا يعملون بأسلوب أكثر تحفظاً، فاستحدثوا تغييرات عديدة. ومن بين تلك المساعي نجد المزدوجات والرباعيات وغيرها من أشكال المقطوعات تغدو أشكالاً جادة يحاولها الشعراء باستمرار في الشعر الحديث، وتمهّد الطريق لتجارب أكثر جرأة في الخمسينيات. وقد استخدم علي محمود طه شكل المزدوجات وطوّر الموشح ونوّع فيه كثيراً[(١٧٢)]. وقد قام بمحاولتين[(١٧٣)] ناجحتين لاستخدام بحرين اثنين معاً في القصيدة نفسها، غير أن ذلك كان يختلف اختلافاً كبيراً عن الخلط المضطرب لعدد غير محدود من البحور في القصيدة الواحدة كما فعل أبو شادي.

وقد حاول الشاعر إدخال شيء من الرمز في بعض قصائده، لكنها لا تشبه الرمزية التي كان يقول بها شعراء لبنان في ذلك الوقت. وربما كان ذلك هو الذي جعل كرم يجد في رمزية الشاعر المصري أخطاء كثيرة[(١٧٤)]، لأنه كان يطبق عليها قواعد المدرسة الرمزية التي ازدهرت في فرنسا في القرن التاسع عشر، والتي كان يحاول تطبيقها في لبنان سعيد عقل وآخرون. والرمزية عند علي محمود طه هي رمزية الموضوع، حيث ترمز القصيدة إلى فكرة تتراوح في التعقيد بين قصيدة وأخرى[(١٧٥)].

كان أثر علي محمود طه في الشعراء العرب في جيله والجيل اللاحق أثراً كبيراً،

---

(١٧٢) حول بحثها المستنير في موشح علي محمود طه، انظر: الملائكة، المصدر نفسه، ص ٢٠٢ ـ ٢٠٨.

(١٧٣) انظر «ألحان وأشعار في منزل ريتشارد ڤاگنر» في: طه، **شرق وغرب**، حيث يستخدم الرجز والبسيط، وانظر «هي وهو، صفحات من حب». ولكن نازك الملائكة تغفل قصيدته الأولى إذ تؤكد أن الشاعر قد أتى بقصيدة واحدة فقط كتبت على بحرين. المصدر نفسه، ص ١٩٠.

(١٧٤) أنطون غطاس كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث** (بيروت: دار الكشاف، ١٩٤٩)، ص ١٨٠. انظر أيضاً بحث نازك الملائكة في الرمزية عند علي محمود طه، في: الملائكة، المصدر نفسه، ص ١٦٤ ـ ١٦٩.

(١٧٥) انظر قصيدتي «التمثال» و«العشاق الثلاثة» في: طه، **ليالي الملاح التائه**، وقصيدة «امرأة وشيطان» في: طه، **الشوق العائد**. انظر أيضاً تحليل نازك الملائكة لهذه القصيدة الطويلة في: الملائكة، المصدر نفسه، ص ٢٧٧ ـ ٢٨٥.

وظهر الكثير ممن قلّدوه. لقد غيّر مزاج عصره وأدخل إلى الشعر نوعاً من الهوس والعاطفة المتأججة. غير أنه رغم هذا الغنى العاطفي يندر أن ينزلق إلى مهاوي الميوعة أو أن يجانب الصدق؛ وكان لا يميل إلى افتعال المواقف، كما كان القسم الأكبر من شعره ينساب تلقائياً متناغماً. كان من أقوى الأصوات الشعرية التي سمعت في مصر بعد شوقي، والصوت الوحيد بعد شوقي الذي استطاع أن يخلّف أثراً كبيراً في الشعر العربي الحديث خارج مصر. ويمكن القول في ثقة إن علي محمود طه هو الذي استطاع تجديد الروابط بين مصر وبقية الوطن العربي بعد موت شوقي وحافظ. وإننا يجب ألا نحكم اليوم على شعره بشكل مطلق أو بإزاء المدرسة الحديثة في الخمسينيات وبعدها، بل بشكل نسبي، بوصفه حلقة مهمة في سلسلة تطور الشعر العربي الحديث.

ثانياً: تونس: الشابي (١٩٠٦ ـ ١٩٣٤)

إن نظرة واحدة على أمثلة الشعر التونسي في العقود الأربعة الأولى من هذا القرن تبيّن أن الإهمال الذي كان يغلّف الشعراء التونسيين في الوطن العربي، باستثناء الشابي، يعود بالدرجة الأولى إلى الضعف العام في شعرهم[١٧٦]. فالقصائد التي اختارها محمد الفاضل بن عاشور وزين العابدين السنوسي لا تنمّ عن إبداع يلفت النظر ولا تصل أبداً إلى أعلى من مستوى الشعر الأقل نجاحاً في الشرق الأوسط.

تقع العيوب الرئيسيّة في هذا الشعر، كما تبدو من هذه المختارات، في البناء العام وفي تركيب الجملة، إضافةً إلى نقاط ضعف لغوية وعروضية[١٧٧]. وأول

(١٧٦) أبو القاسم محمد كرو يؤكد أن الاستعمار فصم الروابط بين الشرق الأوسط وتونس. انظر: أبو القاسم محمد كرو، **الشابي: حياته، شعره**، ط ٣ (تونس: الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٣)، ص ١٣. ورغم هذا فإن الشعر الشرق أوسطي كان متاحاً للتونسيين منذ القرن التاسع عشر. إضافة إلى ذلك، عندما حاول أبو القاسم الشابي أن يوجد علاقات مع الشرق العربي لقي ترحيباً كبيراً في مصر. انظر: محمد مندور، «الشابي روح ثائرة،» في: أبو القاسم محمد كرو، محرر، **دراسات عن الشابي** (تونس: دار المغرب العربي، ١٩٦٦)، ص ٩٥، حيث يتناول مندور هذه النقطة بالدرس والتعليق.

(١٧٧) نظرة سريعة إلى المختارات تكشف هذا بوضوح. انظر: محمد الفاضل بن عاشور، **الحركة الأدبية والفكرية في تونس**، ط ٢ (تونس: الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٢)، الفصل بعنوان: «نصوص أدبية،» ص ٢٤٥ وما بعدها. للحصول على أمثلة كثيرة متفرقة، انظر: زين العابدين السنوسي، **الأدب التونسي في القرن الرابع عشر**، ٢ ج (تونس: مطبعة العرب، ١٩٢٧ ـ ١٩٢٨). انظر أيضاً: خليفة محمد التليسي، **الشابي وجبران**، ط ٣ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٤)، ص ٢٥، حيث يقتطف قول محمد الحليوي وهو شاعر صديق للشابي: «الشعراء كثيرون، ولكن أغلب شعرهم مشكوك في قيمته... ولن =

التفسيرات لهذه الظاهرة وأهمها أن تونس في أواخر القرن التاسع عشر لم تعرف شاعراً كبيراً، إذ لم يشتهر عندهم شاعر مثل البارودي أو شوقي أو أرسلان أو الحبّوبي. وفي نهاية العقد الثاني من القرن العشرين، عندما بدأت الرومانسية في تونس بميلها إلى الحشو والخروج عن الطرائق المألوفة في التعبير، والابتعاد عن الصور التي عرفها الشعر القديم، لم يكن الجو قد تهيّأ لها بشكل كافٍ، وقد أثرّ ذلك في شعر الشابي نفسه الذي لم يستطع التخلص نهائياً من العيوب الأساسية التي نجدها في بعض الأبنية الرومانسية العربية.

ظهرت الرومانسية عند أغلب شعراء تونس في شكل ميل نحو الحزن والكآبة. ولا بد من أن السبب في ذلك لا يعود إلى قسوة الأوضاع السياسية والاجتماعية تحت الحكم الفرنسي وحسب، بل إلى الفرق الذي اكتشفه المثقفون بين حياة التقدم في الغرب والحياة في تونس، وبين المثل العليا[١٧٨] التي كانوا يتطلعون إليها والواقع. إن هذا الجو الذي يخيّم على كثير من أمثلة الشعر في العقدين الثاني والثالث قد أدى في العقد الثالث إلى إطلاق تيار رومانسي نجد أحسن أمثلته عند الشابي. وقد تأثرت الرومانسية في تونس بأمثلة الشعر الرومانسي المترجم عن الفرنسية[١٧٩]، إلى جانب مؤثرات قوية أخرى جاءت من الشعر المصري ومن شعراء المهجر[١٨٠].

نشأ أبو القاسم الشابي في محيط أدبي كان منفتحاً على تيارات فنية من الشرق والغرب. ولكن، على الرغم من وجود المحاولات المعاصرة في تونس للتجديد في الشعر، والكتابة على النمط الرومانسي، ومعالجة موضوع الطبيعة، واللجوء إلى

= يصعب على النقد أن يكشف عن زيفه وعوزه إلى الإحساس والعاطفة والخيال (باستثناء حالات قليلة جداً) ويتركه ـ بعد تمحيص دقيق ـ مجرد كومة من الكلمات والأوزان». ويؤكد التليسي (ص ٢٣ ـ ٢٤) أنه عندما ظهر الشابي كانت تونس فقيرة «وغير مؤهلة للمشاركة الفعالة في الحياة». انظر أيضاً: أبو القاسم محمد كرو، **كفاح الشابي، أو الشعب والوطنية في شعره**: ط ٣ (بيروت: المكتب التجاري، [١٩٦٠]).

(١٧٨) للاطلاع على أمثلة من هذا الشعر، انظر: السنوسي، المصدر نفسه، ج ١: من سعيد أبو بكر (ولد ١٨٩٩)، ص ١٠٣ ـ ١٢٨، ومن محمد الفايز (ولد ١٩٠٢)، ص ١٥٥ ـ ١٥٦، ومن الهادي المدني (ولد ١٩٠٠)، ص ١٧٠ ـ ١٧٢ و١٧٧ ـ ١٨١... الخ.

(١٧٩) ابن عاشور، المصدر نفسه، ص ١٦٣ ـ ١٦٤. انظر أيضاً: محمد صالح الجابري، **الشعر التونسي المعاصر خلال قرن** (تونس: الشركة التونسية للنشر والتوزيع، ١٩٧٤)، ص ٩٦ ـ ٩٧.

(١٨٠) حول تأثير المهجر في سعيد أبو بكر، انظر مثلاً: السنوسي، المصدر نفسه، ج ١، ص ٩٩ وانظر ص ١١٤ ـ ١١٥ للاطلاع على قصيدة لسعيد أبو بكر بعنوان «الغصن المجرد» وهي تقليد مباشر لقصيدة ميخائيل نعيمة «النهر المتجمد» بأفكارها الرومانسية ولغتها المبسطة ووحدة الفكرة ومعالجتها للموضوع.

الأحلام التأملية، والولوج إلى ذات الشاعر بحثاً عن التجربة الشخصية، أي على الرغم من أن أغلب خصائص شعر الشابي كانت موجودة في الشعر التونسي، إلا أن بروز الشابي يبقى ظاهرة نادرة في تاريخ الشعر التونسي الحديث. يشير أبو القاسم كرو إلى ذلك بحماس شديد[(١٨١)]. إلا أن عمر فرّوخ، على رغم ما كان يرى في الشابي من موهبة عظيمة لا يُدانيها أي شاعر معاصر في تونس[(١٨٢)]، لا يبدو أنه يدرك عمق ثورته أو مدى مغامرته الفكرية والفنية، إذا ما قيست بالنسبة إلى زمانه ومكانه. لكن ما حققه الشابي كان هائلاً، لأنه كان يتمتع ببصيرة نافذة ورؤيا اجتماعية وشعرية عميقة بكّرت في تمهيد الطريق لدمج التجربة الشخصية والجماعية معاً دمجاً منسجماً. هذا المستوى الجديد من التوجه الشخصي والعام لم يسبق له مثيل في الشعر العربي الحديث باستثناء أمثلة متناثرة في شعر المهجر، كقصيدة «أخي» الشهيرة لنعيمة. وقد كتب الشابي عدداً من القصائد المماثلة التي كان فيها عذاب الشاعر الشخصي معاناة عميقة نيابة عن الجماعة، كما إن الإخفاقات الوطنية تصبح جزءاً من تجربته الداخلية، فتثير عواطف قوية من العذاب الشخصي[(١٨٣)].

كانت حياة الشابي قصيرة، وشعره الذي بدأ متردداً تعوزه الثقة، لم يتيسر له المجال الكافي لبلوغ أبعاده الكاملة. وكان بروز الشاعر في محيط مثقل بالتخلّف والعقلية القَدرية والخضوع إلى التقاليد البالية والقوى الرجعية[(١٨٤)]، وما ينطوي عليه هذا كله من أسباب الثورة جميعاً، هو الذي تحكّم في مزاجه واهتمامه الشعري. كان الوضع الشعري العام في تونس في ذلك الوقت يعيق تقدمه، لأنه لم يستطع تخليص نفسه نهائياً من عيوب الشعر المحلية. وهو إذ أخذ على عاتقه إدخال تغييرات في الشعر، بعيداً عن موضوعات الشعر القديم، كان أقل ارتكازاً على الشعر القديم المركّز المسبوك، وأكثر اعتماداً على مجدّدين آخرين في العربية ومنهم جبران[(١٨٥)]. كما اضطر

(١٨١) انظر: كرو: **الشابي: حياته، شعره،** ص ١٢ و١٦، و**كفاح الشابي، أو الشعب والوطنية في شعره،** ص ٤٣ ـ ٤٤.

(١٨٢) عمر فروخ، **الشابي، شاعر الحب والحياة** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٠)، ص ٥٧.

(١٨٣) انظر مثالين على ذلك «النبي المجهول» و«إرادة الحياة» في: أبو القاسم الشابي، **ديوان أبي القاسم الشابي.**

(١٨٤) حول وصف لحالة المجتمع في تونس في زمن الشابي، انظر: كرو، **كفاح الشابي، أو الشعب والوطنية في شعره،** ص ٧٦ ـ ٨٩.

(١٨٥) انظر ما يراه عمر فروخ حول تفوّق الشابي على جبران في الشعر، في: فروخ، **الشابي، شاعر الحب والحياة،** ص ١٠٣. انظر أيضاً: عمر فروخ، «الجانب الفكري في شعر الشابي (موجز)،» **الفكر،** السنة ١١، العدد ٧ (نيسان/ابريل ١٩٦٦)، ص ١١٢، حيث يبين أن جبران كان له تأثير سيىء في أسلوب الشابي.

إلى الاعتماد على المترجمات وبخاصة عن الفرنسية، لأنه لم يكن يعرف أي لغة أجنبية. ولكن، على الرغم من جميع هذه المعيقات، كان الشابي يمتلك مكوّنات الشاعر الكبير.

ولد الشابي[١٨٦] في «الشابيّة»، وهو حيّ تقطنه أسرة الشابيّ الكبيرة في «توزر»، وهي من مدن الواحات في إقليم «الجريد» بجنوب تونس. كان والده قاضياً من خريجي الأزهر تحمله وظيفته من مدينة إلى أخرى، مما عرّض تعليم الشاعر في بدايته إلى تقطّع متكرر. ويبدو أنه قد تلقى بعض تعليمه أول الأمر في منزله بإشراف والده، وبعضه الآخر في أحد الكتاتيب التقليدية. وعندما بلغ التاسعة من العمر كان قد حفظ القرآن الكريم. وبعد أن قرأ عدة كتب في الدين والتصوّف والفلسفة من مكتبة والده، أرسل وهو في الثانية عشرة من عمره إلى مدرسة جامع الزيتونة، حيث واصل دراسته في علوم الدين واللغة، وتخرج في تلك المدرسة سنة ١٩٢٧. وبعد ثلاث سنوات تخرج في كلية الحقوق في تونس.

يبدو أن حياة الشابي مدى تسع سنوات في العاصمة قد أفادته كثيراً على المستوى الثقافي. وأهم مظاهر تلك الثقافة أنه قرأ كثيراً في الآداب القديمة والحديثة[١٨٧]. وكان دائم الاتصال بالأدب المعاصر في مصر والعراق وسوريا وبالمهجر. كان بين من قرأ لهم طه حسين والمنفلوطي والعقاد، إلى جانب شعراء المهجر كإيليا أبو ماضي ونعيمة وجبران[١٨٨]. وقد كان أثر جبران في الشابي كبيراً

---

(١٨٦) انظر ما كتبه أبو القاسم محمد كرو عن حياته، فهو أهم من أرخ له وثابر على تتبع سيرته بدقة وتمحيص دؤوب عبر السنين، في: كرو، **الشابي: حياته، شعره**. وانظر أيضاً كتباً أخرى تضم وصفاً لحياته مثل: فروخ، **الشابي، شاعر الحب والحياة**؛ ايليا حاوي، **أبو القاسم الشابي، شاعر الحياة والموت**، الشعر العربي المعاصر، دراسة وتقييم؛ ٣ = (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٢)؛ رجاء النقاش، **أبو القاسم الشابي، شاعر الحب والثورة**، اقرأ؛ ٢٣٢ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٢)، وغيرها.

(١٨٧) يقول عنه أبو القاسم محمد كرو إنه قرأ نفائس الكتب القديمة مثل **الأغاني** و**صبح الأعشى** و**الكامل** و**الأمالي** و**العمدة** و**المثل السائر** و**كتاب الصناعتين**... الخ. انظر: كرو، المصدر نفسه، ص ٣٩.

(١٨٨) المصدر نفسه، والتليسي، **الشابي وجبران**، ص ٢٠ ـ ٢١. وحول تأثير المهجر في الشابي، انظر قصيدته «قلب الأم» التي تذكرنا بقصيدة نعيمة «ابتهالات» في: ميخائيل نعيمة، **همس الجفون**، وخصوصاً الاستهلال فيها؛ و«في ظل وادي الموت» التي تذكرنا بالجو التأملي في قصيدة أبي ماضي «الطلاسم» في: إيليا أبو ماضي، **الجداول**، وكذلك بقصيدة نعيمة «يا رفيقي» في: نعيمة، **همس الجفون**... الخ. أما تأثير جبران في شعره فيلاحظ في عدة جوانب: انظر مثلاً قصائده العديدة حول الغابة ربما من تأثير اهتمام جبران بفكرة الغابة في: جبران خليل جبران، **المواكب** وفي قصائد أخرى، وقارن أيضاً قصيدة الشابي الجميلة «أغاني السكرى» بقصيدة جبران «يا زمان الحب» في: جبران خليل جبران، **جبران حياً وميتاً: مجموعة تشتمل على مختارات مما كتب ورسم جبران خليل جبران ومما قيل فيه**، =

استحق أن يكون موضوع كتاب سبق ذكره من تأليف خليفة محمد التليسي. وعندما تأسست مجلة **أبولو** عام ١٩٣٢ كان الشابي من أكثر كتاب المجلة حماسة(١٨٩). ويبدو كذلك أن الشابي كان يقرأ الأدب الغربي بنهم، ولو في الترجمة، وكان من بين من أحب من الكتّاب الغربيين لامارتين وغوته(١٩٠).

كانت حياة الشابي في تونس العاصمة ناشطة في المجالات الاجتماعية والأدبية. وربما كان أهم نجاح أدبي له تلك المحاضرة التي ألقاها عام ١٩٢٩ في نادي الخلدونية في تونس. والعجيب أن هذه كانت أول محاضرة يلقيها. كان عنوانها «الخيال الشعري عند العرب» ونشرت في كتاب في العام التالي. وفي هذه المحاضرة ما يدعو إلى القول إن الشابي كان أجرأ الشعراء العرب الطليعيين وأكثرهم تطرفاً في النصف الأول من هذا القرن. فمدى رفضه على الصعيد النظري الأساليب القديمة في الأدب العربي يشكّل ظاهرة ثورية مذهلة لا تدانيها ثورة أي من معاصريه، بمن فيهم نعيمة والعقاد وجبران.

اضطرّ الشابي إلى ترك العاصمة بعد وفاة والده عام ١٩٢٩، لكنه بقي على اتصال وثيق بالأحداث الأدبية في تونس والوطن العربي. ويذكر كتّاب سيرته مدى حزنه على وفاة والده، وقد زاده حدّة أن عبء الأسرة وقع على كاهل الشاعر وحده. ويشير بعض الكتّاب كذلك إلى زواج غير موفق(١٩١)، كما يشير بعضهم إلى حبّ مبكر انتهى بشكل مأسوي بموت الحبيبة قبل الأوان(١٩٢)، ويبدو أن ذلك من

= قدم لها وعني بتأليفها حبيب مسعود، ط ٢ (بيروت: دار الريحاني، ١٩٦٦)، ص ٢٠٧ ـ ٢٠٨. ورغم أن قصيدة جبران هذه تعبير عن الأسى لمرور لحظات من السعادة لم يفطن الشاعر لقيمتها في حينها وأن قصيدة الشابي على العكس من ذلك تفيض إحساساً بقيمة اللحظة الحاضرة، فإن القصيدتين متشابهتان بما تعبران عنه من محاولة للإمساك بلحظة ثمينة من دون أمل عند جبران وبسعادة غامرة عند الشابي. ومع ذلك فإن تأثير الشابي يبدو أكثر عمقاً بقصيدة لامارتين «البحيرة»، التي ترجمت إلى العربية مرات عديدة.

(١٨٩) انظر مثلاً تقييم الشابي لمجلة **أبولو** في رسالة إلى الحليوي مؤرخة في ٢٢ شباط/فبراير ١٩٣٣، في: أبو القاسم الشابي، **رسائل الشابي**، إعداد محمد الحليوي، مكتبة الشابي؛ ١ (تونس: دار المغرب العربي، [١٩٦٦])، ص ١٠٠ ـ ١٠١.

(١٩٠) لقد اقتطف الشابي من هذين المؤلفين في محاضرته الشهيرة «الخيال الشعري عند العرب» التي نشرها السنوسي على شكل كتاب. انظر: أبو القاسم الشابي، **الخيال الشعري عند العرب**، ط ٢ (تونس: الشركة القومية، ١٩٦١)، ص ٦٤ ـ ٦٦.

(١٩١) فروخ، **الشابي، شاعر الحب والحياة**، ص ٦٦ ـ ٨٦، وكرو، **الشابي: حياته، شعره**، ص ١١٩، ولكن كرو يبدو كأنه يناقض نفسه: قارن ما جاء في ص ٧٧ بما جاء في ص ١٢٢. انظر أيضاً: أحمد خالد، «الشابي والمرأة،» **الفكر**، السنة ١١، العدد ٧ (نيسان/ابريل ١٩٦٦)، ص ٣٨ ـ ٣٩.

(١٩٢) كرو، المصدر نفسه، ص ١٢٣ وما بعدها؛ فروخ، المصدر نفسه، ص ٦٨ ـ ٦٩. وانظر قصائد أخرى تشير إلى هذه الحادثة: «الجنة الضائعة» و«مأتم الحب» و«الدموع» وغيرها في: الشابي، **ديوان** =

الأحداث المألوفة في حياة كثير من شعراء الرومانسية في تلك الفترة. على أي حال، لا شك أن أسباباً شخصيّة متعددة تضافرت على الشاعر لتضخّم من مزاج القنوط والكآبة الذي كان ينتشر في الشعر التونسي في ذلك الحين. ولا بد من أن المرض العضال الذي أودى بحياة الشابي وهو في الخامسة والعشرين كان عاملاً إضافياً حاسماً في ما وصلت اليه كآبته. لكن شعره يعكس بوضوح صراعاً عاطفياً نادراً في نوعه وقوته بين مشاعر اليأس التي استولت عليه وبين حبه العارم للحياة الذي كان يطبع مزاجه الأساسي.

قبل تناول ما حققه الشابي في الشعر، من المفيد النظر في آرائه حول الشعر.

ففي محاضرته «الخيال الشعري عند العرب» يتضح أن الشابي ينتصر كلياً للأساليب الشعرية الغربية من دون الأساليب الشعرية عند العرب قديمها وحديثها. ولقد قاده حماس غير ناضج إلى ما يمكن أن يوصف بأنه أشنع هجوم في زمانه على التراث الأدبي العربي. ولم يكن التراث وحده موضع تساؤل، بل العقل العربي نفسه، والروح والحساسية العربيين. منذ ذلك الحين بدأت الحملات تتوالى بشكل مباشر وغير مباشر، وبدرجات متفاوتة من الشدة، على موهبة الإبداع العربي وإنتاجه، يقودها كثير من الكتّاب والشعراء العرب الذي وقعوا تحت تأثير الأفكار الغربية عن الأدب والفن.

ويسع المرء القول في هذا الصدد إن الجمهور الذي خاطبه الشابي في الخلدونية لم يكن جمهوراً مسلماً وحسب، بل كان كذلك جمهوراً قد ترعرع بالدرجة الأولى على التراث الثقافي العربي القديم. وقد خاطب الشابي ذلك الجمهور بقوله: «قد انتهى بي البحث في الأدب العربي، وتتبّع روحه في أهم نواحيه إلى فكرة... لا يشذّ عنها قسم من أقسامه... هي أنه أدب مادي، لا سموّ فيه ولا إلهام ولا تشوّف إلى المستقبل، ولا نظر إلى صميم الأشياء... وأنه كلمة ساذجة لا تعبّر عن معنى عميق... ولا تفصح عن فكر يتصل بأقصى ناحية من نواحي النفوس»[١٩٣]... وتأتي هذه العيوب من حقيقة أن هذا الأدب «منشؤه الروح العربية»[١٩٤] المتأججة الارتجالية الخطابية غير القادرة على الغوص والنفاذ إلى جوهر الأشياء. وهذه الروح مادية صرف، ولا تعالج إلا ظواهر الأشياء. وهاتان الصفتان ـ الخطابية والمادية ـ قد أضعفتا قدرة التخيّل عند العرب... وهما اللتان جعلتا العرب ينظرون إلى شعرائهم

= **أبي القاسم الشابي**. انظر أيضاً: أبو القاسم الشابي، **مذكرات** ([تونس]: الدار التونسية للنشر، ١٩٦٦)، ص ٨ ـ ٩.

(١٩٣) الشابي، **الخيال الشعري عند العرب**، ص ١٠٣.

(١٩٤) المصدر نفسه، ص ١٠٧.

لا بصفتهم رُسل حياة، بل بصفتهم خطباء... وليس من شك في أن قدراً كبيراً من الشعر العربي لا يعدو كونه خطابة منظومة[١٩٥].

والشاعر العربي في أحسن الأحوال لم يكن سوى مصوّر يريد نقل صور الأشياء الخارجية لا أثرها الداخلي في الروح[١٩٦]. فالشعراء العرب لم يحسّوا بسمو الطبيعة أو بأي رهبة نحوها، بل كانوا ينظرون إليها كما ينظر المرء إلى رداء مطرّز جميل. وهم لم يشعروا إلا هَوْناً، بتيار الحياة يجري في قلب الطبيعة ولم يعرفوا النشوة قط[١٩٧]. أما موقف الشعراء العرب نحو المرأة فقد كان «نظرة دنيئة سافلة منحطّة إلى أقصى قرار من المادة، لا تفهم من المرأة الا أنها جسد يُشتهى ومتعة من متع العيش الدنيء». وهو يرى أن «تلك النظرة السامية التي يزدوج فيها الحب بالإجلال، والشغف بالعبادة، تلك النظرة الروحية العميقة التي نجدها عند الشعراء الآريين... منعدمة بتاتاً، أو كالمنعدمة في الأدب العربي[١٩٨].

وقد حمل الشابي كذلك على فقر الأساطير العربية. فقد صرّح باعتقاده أن العرب فقراء في فن الأساطير، وأن ما كان لديهم من ذلك يخلو من الفن والتوهج. والواقع

---

(١٩٥) المصدر نفسه، ص ١٢٢ ـ ١٢٣. رغم أن اللهجة الخطابية موجودة في الكثير من الشعر القديم، فإنه لم يوفق في المثال الذي يعطيه ليدلل على أن العديد من القصائد خطب منظومة. هذه قصيدة جاهلية مشهورة للحارث بن عباد قالها قبل حرب البسوس عندما قتل المهلهل ابنه بحير، واللامية الشهيرة شاعرية جداً بعاطفتها وأسلوب التكرار المؤثر فيها وأبياتها الموجزة المشحونة، وهذا حال الكثير من صورها.

يا بحير الخيرات، لا صلح حتى ... نملأ البيد من رؤوس الرجال
أصبحت وائل تعج من الحرب ... عجيج الجمال بالأثقال

ثم هذه:

يا بني تغلب خذوا الحذرانا ... قد شربنا بكأس موت زلال

وهذه:

قربا مربط النعامة مني ... لقحت حرب وائل عن حيال

والنعامة هي فرس الشاعر. وهذه:

رب جيش لقيته يمطر الموت ... على هيكل خفيف الجلال

انظر القصيدة في: المصدر نفسه، ص ١٢٤ ـ ١٢٦ وما يقوله حولها، ص ١٢٦ ـ ١٢٧.

(١٩٦) المصدر نفسه، ص ١١٣.

(١٩٧) المصدر نفسه، ص ٦٧.

(١٩٨) المصدر نفسه، ص ٧٢، مرة ثانية يعود الشابي لاختيار قصيدة من أفضل ما كُتب في الحب في التراث القديم وهي قصيدة ابن زريق:

لا تعذليه فإن العذل يولعه ... قد قلت حقاً ولكن ليس يسمعه

المصدر نفسه، ص ١١٤ وما بعدها، ثم يتهمها بالفتور (ص ١١٦)، والخلو من الصدق (ص ١١٧)، ومن الصعب فهم تهجم الشابي على هذه القصيدة الغنية جداً بالعاطفة الصادقة والحزن العميق.

أن أساطير العرب في رأيه لم تكن سوى تعبير عن ميلهم إلى عبادة الأموات[١٩٩].

من الواضح أن الشابي في هذه المحاضرة ليس بالباحث ولا بالناقد ولا بالمفكر. إنه ثائر، يكشف عن صفة الثائر الحقيقية في الرفض الكامل والإدانة الكاملة. وفي اللب من هذه الثورة، ثمة رغبة شديدة غير واعية لفرض الثورة الرومانسية على الشعر التونسي، وتبدو محاولته لنا الآن كأنها دافع غريزي لإلقاء الشك على كل ما كان يبدو عائقاً في طريق ذلك.

إن رفض الشابي الثقافة والتراث العربيين جميعهما، وإعلاءه من شأن الميزات الشعرية الغربية[٢٠٠]، لا بدّ أنهما كانا قاسيين غير محتملين أمام جمهور كان سلاحه الوحيد في وجه العدوان السياسي الأجنبي الذي كان يفرض ثقافته فرضاً على التونسيين هو الإخلاص والتعلق بجذورهم الإسلامية والعربية. يحدثنا السنوسي عن انطباعه الخاص عن تلك المحاضرة فيبيّن مدى الانكسار في العزّة الوطنية والثقة الذي أصابه. فهو يقول: «خرجتُ من قاعة الاجتماع مهتمّ العقل أكثر مما كنت منبسط النفس»[٢٠١]. لكنه يضيف أنه قد تحدَث إلى كثير من الناس فوجدهم متفقين على الإعجاب بتلك المحاضرة، لكن بعضهم تمنّى لو كان التناول بشكل مختلف. ثم يعلّق على شجاعة الشابي فيقول إنه «لم يتحاشَ أن يصادم في كثير من النقط بخطابه مراكز كانت نفوسنا متوطنة عليها... [وكنا ننظر إليها] على أنها مقدسة وعلى أنها المثل الأعلى... فكيف يمكننا أن نسمع فيها... غير كلمات التبجيل والتقديم؟» ثم يقول السنوسي إنه بعد أن خمدت حدّة عواطفه ووجد نفسه يثوب إلى «الرأي»، أدرك أن «شرّ ما أصاب الشرق تحجّر جميع عناصر حياته»...[٢٠٢] كان السنوسي واحداً من أكثر الشخصيات نشاطاً في الحلقات الأدبية في تونس في ذلك الوقت، وكان محرر مجلة **العالم الأدبي** التي كانت تنشر أغلب الأدب الرومانسي في تونس.

ومع أن أغلب التونسيين كانوا يعدّون الشابي آبقاً[٢٠٣] ملحداً إلا أن كثيراً من

---

(١٩٩) المصدر نفسه، ص ٣١ ـ ٣٤.

(٢٠٠) حول تمجيده للشعراء الغربيين، انظر: المصدر نفسه، ص ٧٢، ١١٦ ـ ١١٩ وغيرها.

(٢٠١) المصدر نفسه، ص ١٣.

(٢٠٢) المصدر نفسه، ص ١٤.

(٢٠٣) النقاش، **أبو القاسم الشابي، شاعر الحب والثورة**، ص ٣٣، وكرو، **كفاح الشابي، أو الشعب والوطنية في شعره**، ص ٤٩. للمزيد عن رد الجمهور لهذه المحاضرة، انظر: المنجي الشملي، «**الخيال الشعري عند العرب** للشابي عقيدة أدبية واجتماعية سياسية،» **الفكر**، السنة ١١، العدد ٧ (نيسان/ ابريل ١٩٦٦)، ص ٢٣ ـ ٢٤. انظر أيضاً مقالة الشاعر اللبناني: شوقي أبو شقرا، «**الخيال الشعري عند العرب** لأبي القاسم الشابي،» في: كرو، محرر، **دراسات عن الشابي**، ص ١٥١ ـ ١٥٤؛ التليسي، **الشابي وجبران**، ص ١٨ ـ ٢٠، وفروخ، **الشابي، شاعر الحب والحياة**، ص ١٢٨ ـ ١٢٩.

المتعلمين في تونس تقبلوا تلك المحاضرة على المستوى الفكري من دون كبير نقاش.

غير أن هذه المحاضرة لا تزال قادرة على إثارة الدهشة والصدمة عند القارئ العربي حتى بعد انقضاء عدة عقود عليها. غير أن آراء الشابي الأخرى في الشعر كانت أقل تطرفاً، تتساوق مع الآراء والمفاهيم التي كان يُنادى بها في مصر والمهجر. كان الشاعر على وعي تام بتدفق مؤثرات ثقافية شتى على العقل العربي، وبالحالة النفسية التي ترافق فترات التغير فتدفع إلى رفض الأساليب القديمة والبحث عن الجديد، وهو بحث يرمي إلى إقامة علاقات مع ثقافات العالم الأخرى[٢٠٤]. فهو يقول عن الشعر «فالشاعر العظيم هو الذي يوفّق إلى المعادلة بين نسب العاطفة والفكر والخيال والأسلوب والوزن، بحيث يحصل التجاوب الموسيقي الذي ينسجم في القصيد»[٢٠٥]. ويرى «أن الفنان المخلص لفنّه لا يعبّر بفنّه إلا عن أرفع صور الحياة وأسماها»... وهو يحثّ الفنان بعد ذلك على أن يطلب إلهامه من جميع ثقافات الإنسانية، عربية كانت أو أجنبية.

تذكِّرنا بعض آراء الشابي بآراء نعيمة. فهو يقول: «الشعر هو الحياة نفسها... في حُسنها ودمامتها، في صمتها وضجّتها، في هدوئها وثورتها، في كل صورة من صورها ولون من ألوانها»[٢٠٦].

هاجم الشابي ضحالة الشعر في أيامه، واستمرار كثير من الشعراء في إخضاع شعرهم لمواضيع لا تعبر عن تجربة صادقة كالمديح والرثاء المصطنع والتهاني... إلخ. فهذا النوع من الشعر في رأيه منفصل عن الحياة، وهو في أحسن الأحوال، عندما يتخذ مظهراً اجتماعياً، يشبه خُطب الوعّاظ[٢٠٧].

وقد حاول الشابي أن يدلّل في شعره أيضاً على نظرياته الفنية الأخرى. فعلى الشاعر أن يفضّل حياة غنيّة بالشعور:

عش بالشعور وللشعور فإنما   دنياك كون عواطف وشعور

---

(٢٠٤) انظر مقدمته بعنوان: «إلمامة في الأدب العربي في العصر الحاضر،» في: الشابي، **الينبوع**، وقد أعيد نشرها في: أبو القاسم محمد كرو، محرر، **آثار الشابي وصداه في الشرق**، مجموعة مقالات للشابي وعنه (بيروت: المكتب التجاري، [١٩٦١]).

(٢٠٥) المصدر نفسه، ص ١٢٢.

(٢٠٦) نقلاً عن: «الشعر وما يجب أن يفهم منه وما هو مقياسه الصحيح،» في: المصدر نفسه، ص ١٣٠، وقد نشرت أولاً في: زين العابدين السنوسي، **العالم الأدبي** (١٩٣٠).

(٢٠٧) نقلاً عن: «الشعر والشاعر،» في: كرو، محرر، **آثار الشابي وصداه في الشرق**، ص ١٤٠، المنشورة أولاً في: زين العابدين السنوسي، **العالم الأدبي** (١٩٣٢).

شيدت على العطف العميق وانها لتجفّ لو شيدت على التفكير[٢٠٨]

ويؤكد في القصيدة نفسها أن العقل يقتل الفن، وأنه لا يستطيع مجاراة القلب:

والعقل رغم مشيبه ووقاره ما زال في الأيام جدّ صغير

....

وهو المهشّم بالعواصف. . يا له من ساذج، متفلسف، مغرور

على الشاعر أن يفتح قلبه فيتلقى العالم، ويجب أن يستقصي أسرار الحياة. وثمة موقف واضح من الإيمان بوحدة الوجود في قصيدته «قلب الشاعر» حيث نجد ذلك القلب يتسع ليضم الحياة والموت جميعاً[٢٠٩].

استطاع الشابي أن ينتج شعراً يكاد يقترب من تنظيراته، وتلك ظاهرة أخرى في زمن كانت النظرية الشعرية فيه تتفوّق كثيراً على التجربة الشعرية، وبخاصة عند أمثال العقاد وشكري والمازني وأبي شادي. وإذا كان المستوى العام للشعر في تونس يتخلف كثيراً عن مستواه في مصر[٢١٠]، فإن المرء لا يسعه سوى أن يعجب بالبراعة الفنية التي استخدمها الشابي للتغلب على هذه العقبة والبلوغ بشعره إلى مستوى بعض من أفضل الشعر الذي كان يكتب في الوطن العربي في ذلك الوقت.

كان الشابي واحداً من ألمع العقول التي ظهرت في الميدان الشعري في النصف الأول من هذا القرن، وفي شعره بعض الوهن في التركيب وبعض الأخطاء اللغوية[٢١١]، لكن ذلك لا ينال من تأثيره العام. وليس مردّ ذلك وحده إلى أن الأساس الشعري الذي أصاب منه الشاعر في تونس لم يساعده في بلوغ هيمنة تراثية على العبارة، تلك الهيمنة التي لم تكن بمقدور غيرها في ذلك الوقت أن ترفد البناء الشعري بالقوة، بل إن سبب ذلك أيضاً انجذاب الشاعر إلى الرومانسية. فقد كان يهدف إلى كتابة الشعر على مستوى معاصر، وكان عليه أن يجرّب أول الأمر في مجال

---

(٢٠٨) «فكرة الفنان» في: الشابي، **ديوان أبي القاسم الشابي**، ص ٣١٩.

(٢٠٩) حول تقييم أكمل لنظرية الشابي الشعرية، انظر: خليفة محمد التليسي، «الشابي، ناقداً ومنظراً،» **الفكر** (كانون الثاني/يناير ١٩٧٥)، ص ٧٩ ـ ٨٦.

(٢١٠) كان الشعر الكلاسيكي المحدث هو الذي سيطر على الخلفية الشعرية في الشرق الأوسط، وقد بلغ درجة عالية من النقاء الكلاسيكي على يد شوقي.

(٢١١) حول قائمة بأخطاء الشاعر اللغوية، انظر: فروخ، **الشابي، شاعر الحب والحياة**، ص ١١٩ ـ ١٢١. ولكن فروخ شديد التعنّت في نقده ولا يتقبل التغيرات في المعاني ولا التطور الحديث في استعمالها، إذ ينتقد الشاعر مثلاً لاستعماله «ملاك» بدلاً من «ملك» و«الكون» بدلاً من «العالم» و«زهور» بدلاً من «زهر» و«مشاعر» بدلاً من «أحاسيس». . . الخ.

اللغة[٢١٢]، وأن يحذف قدر الإمكان استخدام الكلمات الجاهزة والعبارات والصور التقليدية[٢١٣]. وكان من نتيجة ذلك أنه أدخل كلمات نادراً ما كانت تستعمل في الشعر التونسي[٢١٤]. غير أن شأنه شأن جميع شعراء الطليعة في جيله، كان يعكس مؤثرات شتى ومُراوحة قلقة بين النوازع التقليدية وبخاصة في شعره المبكر. ويظهر ذلك جلياً في عام ١٩٢٧ عندما ألّف السنوسي كتابه عن الأدب التونسي الحديث وعرض فيه أمثلة عديدة من كل شاعر. وقد أشار السنوسي إلى أن الموضوعات التقليدية عند الشابي حافظت على أسلوبها التقليدي، بصوره الجاهزة، ولغته وشكله التقليدي، وبخاصة وحدة القافية[٢١٥]. والواقع أن للشابي قصائد عديدة أغلبها من مرحلته الأولى، تتضمن أبياتاً من الحكمة، على الطريقة الكلاسيكية. وهو يتحدث هنا حديث الواثق، حديث الحكيم أو النبي، ومن الطبيعي أن يتسم الأسلوب هنا بوثيقة الشعر القديم والنبرة البلاغية وموقف العارف بكل شيء[٢١٦].

عند مقارنة هذه القصائد بقصائد التجربة الشخصية فإنها تبدو مسطحة باردة، تشير إلى وجود حساسيتين متضاربتين عنده: حساسية تقليدية، وأخرى حديثة أقوى

---

(٢١٢) كان فروخ على حق عندما أرجع الخطأين إلى رغبة الشابي في تجنب التعبيرات اللغوية التقليدية. المصدر نفسه، ص ١١٨. ولكن يمكننا أن لا نوافقه الرأي عندما يعلل تجنب الشابي استعمال المفردات الإسلامية والقديمة بتفضيله المفردات الوثنية أو السوقية.

(٢١٣) لم يكن دائماً موفقاً باستعماله مفردة «بدر» كما نرى في المثال التالي:

وفـقـدت قـلـبـاً همـه أن يـسـتـوي فـي الأفـق بـدري

اقتبس من: «يا موت» في: الشابي، **ديوان أبي القاسم الشابي**، ص ٢٣٥، وهو يكثر من استعمال الكلمات القديمة البالية مثل «عرصات صدري» (ص ٢٣٨)، و«ورد» بمعنى أسد (ص ١٤٨)... الخ.

(٢١٤) انظر: عبد اللطيف شرارة، **الشابي: دراسة تحليلية**، شعراؤنا؛ ٣ (بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٦١)، ص ١٠ ـ ١١، حيث يعطي قائمة بهذه الكلمات. انظر أيضاً: السنوسي، **الأدب التونسي في القرن الرابع عشر**، ج ١، ص ٢٠٤، حيث يقول إن حصيلته من المفردات اتسعت بسبب المعاني الجديدة التي يحتويها شعره. ويبدو لنا أن تقييم السنوسي لهذه، سنة ١٩٢٧، صائب وحديث جداً. انظر أيضاً: النقاش، **أبو القاسم الشابي، شاعر الحب والثورة**، ص ٩١.

(٢١٥) السنوسي، المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٠٣ ـ ٢٠٤.

(٢١٦) انظر قصائد مثل «المجد» و«سر مع الدهر» و«زئير العاصفة» و«من حديث الشيوخ» وقصيدته المغرقة في التقليدية «غرفة من يم»، في: الشابي، **ديوان أبي القاسم الشابي**. وتتألف القصيدة الأخيرة من ١٤ بيتاً كل بيت فيها وحدة قائمة بذاتها ويحتوي حكمة معينة. ومثال ذلك الأبيات التالية (ص ٨٢):

ضعف العزيمة لحد في سكينته تقضي الحياة بناه اليأس والوجل
وفي العزيمة قوات مسخرة يخرّ دون مداها الشامخ الجبل
والناس شخصان، ذا يسعى به قدم من القنوط وذا يسعى به الأمل

كتبت هذه القصيدة بثمانية أبيات فقط قبل عام ١٩٢٧ حيث تظهر بعنوان «الأمل والقنوط» في مجموعة: السنوسي، المصدر نفسه، ص ٢٣٨.

منها بكثير وأشد أصالة. لكن الحساسية التقليدية لم تختف كلياً قط عند الشابي، لأنه حتى نهاية حياته القصيرة بقي افتتانه بالأفكار المجردة ماثلاً، فكتب عدة قصائد على هذا المنوال، فيها من النثرية والأسلوب التحليلي، والافتقار إلى العواطف المشحونة ما يجعلها أقل قيمة من بقية شعره[٢١٧].

الموضوع عند الشابي متنوع؛ فإلى جانب القصائد التي تعالج أفكاراً مجردة كتمجيد الشعر والطفولة والأمومة، أو تلك القصائد التي تدور حول التأملات الداخلية والأحلام الرومانسية، نجد قصائده الكبرى التي تدور حول التجارب الشخصية والجماعية، فتتحدث عن الحب المتوهج والتمرد الغاضب السياسي والاجتماعي. وعلى الرغم من جمال قصائده الذاتية وغناها، فإن شهرته اليوم تقوم على قصائد الغضب والرفض، مثل «إلى الشعب» و«النبي المجهول»، أو قصائد الأمل والإيمان بانتصار الإنسان في النهاية، مثل «إرادة الحياة»[٢١٨] و«الصباح الجديد»، ثم بعد ذلك تجيء قصائده الشخصية العذبة مثل «صلوات في هيكل الحب» و«في ظل وادي الموت» و«ألحاني السكرى». ومن الواضح أن ما بقي ماثلاً في أذهان العرب اليوم هو شخصية الشاعر ذي الرؤية النبوئية والتمرد التي تطغى على شخصية الشاعر الذي يغنّي ألحانه عن الموضوعين الشموليين الكبيرين: الحب والموت.

إلى جانب التناقض الذي اعترى شعره بين الموضوعات التقليدية والدوافع الحديثة، مما قسم ذلك الشعر إلى نوعين مستقلين، نجد صراعاً أكبر في موقفه الشعري.

فقد كان شعره من ناحية قوة إيجابية، كما نجد لدى معلّمه جبران، تهدف إلى إعادة بناء العالم[٢١٩]. لكن جبران كان يستطيع دائماً أن يربط رفضه بقوى إيجابية، بينما كان الشابيّ يعاني أحياناً عوارض اليأس، وكانت رؤياه تغيم أحياناً بفعل عاملين: عامل القرب المرهق من المجتمع الذي كان يريد إيقاظه وتجديد شبابه، وهو موقف لم يكن جبران يعانيه، والكرب الشديد الذي أورثه إياه جسمٌ سقط في تلابيب مرض عضال والشاعر في أول العمر. فتوقه إلى الغاب[٢٢٠]، لذلك، لم يكن تشوقاً إلى رمز

---

(٢١٧) مثل «الحب» و«السعادة».

(٢١٨) انظر: كرو، محرر، **آثار الشابي وصداه في الشرق**، ص ٤١ ـ ٤٢.

(٢١٩) في قصائد مثل «إرادة الحياة» و«إلى الشعب» و«النبي المجهول» وغيرها في: الشابي، المصدر نفسه.

(٢٢٠) انظر قصائده «أحلام شاعر» و«قيود الأحلام» و«ذكرى صباح» و«تحت الغصون» و«الغاب» وغيرها، في: المصدر نفسه. حول تفصيلات واسعة عن موقف الشابي تجاه الغابة واعتبارها جنة أرضية إلى جانب موقفه العام تجاه الطبيعة والمدينة، انظر: سلمى الخضراء الجيوسي، «أبعاد المكان والزمان في شعر الشابي،» **الفكر** (كانون الثاني/يناير ١٩٧٥)، ص ١٢ ـ ٢٢.

يوحّد الحياة ويحلّ مشكلة الخلافات البشرية، والتنافر والصراع، كما هي الحال عند جبران، بل كان توقاً عميقاً للخلاص من عالم الصراع والتحامل الاجتماعي والتعاسة الشاملة:

ليت لي أن أعيش في هذه الدنيا سعيداً بوحدتي وانفرادي
أصرف العمر في الجبال وفي الغابات بين الصنوبر الميّاد
....
عيشة للجمال، والفن، أبغيها بعيداً عن أمتي وبلادي[٢٢١]

ومثل ذلك قوله:

في الغاب، في الغاب الحبيب، وإنه حرم الطبيعة والجمال السامي
طهّرت في نار الجمال مشاعري ولقيت في دنيا الخيال سلامي
ونسيت دنيا الناس، فهي سخافة سكرى من الأوهام والآثام[٢٢٢]

من الواضح أن هذه ليست دعوة إلى الحياة البسيطة المنسجمة يوجهّها إلى جميع الناس، بل هي هروب من جميع الناس، ونجاة من عالم كريه تافه.

والشابي واحد من أوائل المغتربين الحقيقيين في الشعر العربي الحديث، ينتمي إلى جيل كامل من المثقفين المغتربين[٢٢٣]. وقد استطاع أن يصوّر بنجاح في شعره حالة الاغتراب الروحي والفكري لدى المثقفين العرب في زمنه. قبل ذلك بعقد من الزمن، كان شكري قد استطاع أن يصوّر بنجاح،في نثره لا في شعره، هذه الحالة من الاغتراب لدى المثقف العربي[٢٢٤]. وحتى بين معاصري الشابي، كانت شرور المجتمع غير قادرة على أن تستثير أو توجّه استجابة شخصية من الشاعر، الا في حالات نادرة جداً، وغالباً ما كان الشعراء يتخذون شخصية الواعظ أو المعلّم لا شخصية الشاعر المعاني[٢٢٥]. ولذا فقد كان شعر الرفض عند الشابي مقدمة ممتازة لشعر النفي

(٢٢١) اقتبس من: «أحلام شاعر» في: الشابي، المصدر نفسه، ص ٢٨٥ ـ ٢٨٦.

(٢٢٢) اقتبس من: «الغاب» في: المصدر نفسه، ص ٤٦٩.

(٢٢٣) انظر حديث جاك بيرك في مهرجان الشابي في تونس، آذار/مارس ١٩٦٦، في: جاك بارك، «كلمة الأستاذ «جاك بارك»،» **الفكر**، السنة ١١، العدد ٧ (نيسان/ابريل ١٩٦٦)، ص ١٥٣، والجيوسي، المصدر نفسه، ص ٢٤ ـ ٢٦.

(٢٢٤) انظر كتابيْ: عبد الرحمن شكري: **الاعتراف**، **ومذكرات إبليس**، وانظر أيضاً الفصل الثالث من الكتاب، ص ٢١٢ ـ ٢١٣.

(٢٢٥) كانت مواعظ جبران تحمل نبرة من العناء الشخصي. وكان لدى طوقان شيء من ذلك، ولكن إلى درجة محدودة. التل وحده استطاع أن يصوّر (ويعيش) دور الثائر الاجتماعي الذي يقاسي من خلال ثورته. لكن شعراء مثل عمر أبو ريشة وعلي محمود طه، برغم غضبهم، بقوا منتمين إلى خلفيّتهم، يشكلون جزءاً من واجهة الأمة «العظيمة المجيدة». =

والاغتراب الذي عرفته مرحلة الخمسينيات والستينيات بشكل أكثر تطوراً. كان في شعره الرافض تحرير كامل للعاطفة. فقد كان هذا الشاعر يحس الأشياء بعمق(٢٢٦) ويعبّر عنها في وضوح. ولكن، على رغم أن عاطفته كانت العنصر السائد في شعره، الا أن قوته الفكرية غالباً ما تسطع خلاله:

أيها الشعب أنت طفل صغير   لاعب بالتراب والليل مُغْس
أنت في الكون قوة لم تسسها   فكرة عبقرية ذات بأسِ(٢٢٧)

يكشف هذا الشعر عن بصيرة وحدس، ويبقى الشابي واحداً من أوائل الشعراء العرب المحدثين ذوي الرؤيا في الشعر، على الرغم من أنها رؤيا لا تتوفر خلال أعماله جميعاً، إلا أنها تتميّز بالقوة والحب. فقد أقام الشاعر حلمه بالإنسانية المنتصرة المضطهدة على فكرة الثورة:

حذار، فتحت الرماد اللهيب   ومن يبذر الشوك يجنِ الجراح(٢٢٨)

وسوف ينجرف طغاة العالم بعيداً:

سيجرفك السيل، سيل الدماء   ويأكلك العاصف المشتعل(٢٢٩)

كان الشاعر يدعو إلى مُثُلٍ عليا عظيمة: إرادة الحياة، تقديس المرأة والجمال، حب الحياة والتقدم. لكن ذلك كثيراً ما كان يتقمص لهجة ساخرة في شعره، أو نبرة إدانة، بل لعنة أحياناً. هنا تكون الجماهير:

لُعب يحركها المطامع واللهى   وصغائر الأحقاد والآراب
....

= وحول رفضه قارن: النقاش، **أبو القاسم الشابي، شاعر الحب والثورة**، ص ٣٦ ـ ٤٨؛ التليسي: **الشابي وجبران**، و«الشابي، ناقداً ومنظراً،» ص ٥٦ ـ ٥٩؛ كرو، **كفاح الشابي، أو الشعب والوطنية في شعره**، ص ٤٤ و٦٨، ومراجع غيرها.

(٢٢٦) ضيف، **دراسات في الشعر العربي المعاصر**، ص ١٤١ ـ ١٥٧، حيث يبحث شوقي في عاطفة الشابي العميقة والحادة، ولكنه يؤكد فقط مشاعر الألم عند الشاعر. أما حب الشابي للجمال ورد فعل الغضب عنده والإحباط والإدانة الشديدة فقد أهملت كلها. ويوجد التفسير نفسه في: موسى سليمان، «شعر أبو القاسم الشابي، ثورة وغربة: دراسة، تحليل وتقييم،» **الأبحاث** (بيروت)، السنة ١٩، الجزء ١ (آذار/مارس ١٩٦٦)، ص ١٢٤ ـ ١٤٣. ويؤكد فروخ أن عاطفية الشابي ابتعدت به عن المنطق واقتربت به نحو السليقة، في: فروخ، «الجانب الفكري في شعر الشابي (موجز)،» ص ١١٠. وأحسن تفسير لعاطفة الشابي كان في: الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٢٧٦ ـ ٢٨٠.

(٢٢٧) «النبي المجهول» في: الشابي، **ديوان أبي القاسم الشابي**، ص ٢٥٠.

(٢٢٨) «إلى طغاة العالم» في: المصدر نفسه، ص ٢٥٨.

(٢٢٩) المصدر نفسه، ص ٤٥٩.

موتى نسوا شوق الحياة وعزمها وتحرّكوا كتحرك الأنصاب[٢٣٠]

إن اهتمام الشابي الأصيل بالتقدم الاجتماعي ينبع من موقفه التلقائي لا من استجابة لنداء الالتزام الأدبي، كما نجد في شعر كثير من شعراء اليوم. والواقع أن الشابي يمكن أن يعدّ واحداً من أوائل الشعراء الملتزمين تلقائياً في الوطن العربي في هذا القرن. لكن رؤيا القوة هذه كثيراً ما كانت تتهاوى أمام مواقف أكثر إظلاماً. وهو إذ كان يكتب عن الموت كان توكيده في الغالب يقع على اللاجدوى من حياة تغشاها أحلام مستحيلة وآمال لا تتحقق:

إلى الموت إن شئت هون الحياة فخلف ظلام الردى ما تريد[٢٣١]

ومثل ذلك المقطع الأخير من واحدة من أجمل قصائده:

ثم ماذا؟ هذا أنا صرت في الدنيا بعيداً عن لهوها وغناها
في ظلام الفناء أدفن أيامي ولا أستطيع حتى بكاها
وزهور الحياة تهوي بصمت محزنٍ مضجر على قدميّا
جفّ سحر الحياة يا قلبيَ الباكي فهيّا نجرّب الموت هيّا[٢٣٢]

تفسّر نازك الملائكة كلمة «نجرّب» هنا على أنها رغبة من الشاعر ليجعل الموت لا فعل خضوع سلبياً، بل فعل إرادة يجري عن وعي، «فقد كانت تجربة الموت تملك بالنسبة للشابي كل ما تملكه التجارب الحيوية من متعة مبهمة وغموض مُغرٍ... نجده يذكر الموت عندما يتحدث عن الجمال والحياة والشباب والأمل والربيع... كان يؤمن بأن الحياة العميقة الكاملة لا تصل قمتها من الإدراك والوعي حتى تندغم بالموت»[٢٣٣].

وينطوي هذا التفسير على قدر كبير من الحقيقة. لكن تفسير نازك الملائكة اللاحق أن إحساس الموت ينشأ عن دمار الشاعر النفسي تحت وطأة المشاعر الحادة التي كانت تتحكم في حياته لا ينطبق إلا على بعض شعره فقط. وكان الشابي مثل كثير من الفنانين الحقيقيين يمتلك شعوراً قوياً بهشاشة الحياة والجمال. وكان مشهد الجمال والتمتع به سرعان ما يحمل للشاعر إدراكاً بأن الحب والسعادة والجمال لا يمكن أن تدوم، وهو إذ يشعر بأن سعادته قد اكتملت (عندما يُحِبّ ويُحَبّ مثلاً) يشتاق إلى الموت لأنه يشعر أن اللحظة الحاضرة إن هي إلا ذروة

(٢٣٠) «الدنيا الميتة» في: المصدر نفسه، ص ٤٨١.
(٢٣١) «إلى الموت» في: المصدر نفسه، ص ١٩٦.
(٢٣٢) «في ظل وادي الموت» في: المصدر نفسه، ص ٣٥٣ ـ ٣٥٤.
(٢٣٣) الملائكة، المصدر نفسه، ص ٢٧١.

يعقبها انهيار في التجربة. والموت وحده يستطيع الحفاظ عليها كاملة:

قد سكرنا بحبنا واكتفينا طفح الكاس فاذهبوا يا سقاة
نحن نحيا فلا نريد مزيداً حسبنا ما منحتنا يا حياة
....
أيها الدهر أيها الزمن الجاري إلى غير وجهة وقرار
أيها الكون، أيها الفلك الدوّار بالفجر والدجى والنهار
أيها الموت أيها القدر الأعمى قفوا حيث انتم أو فسيروا
ودعونا هنا، تغنّي لنا الأحلام والحب والوجود الكبير
واذا ما أبيتم فاحملونا ولهيب الغرام في شفتينا
وزهور الحياة تعبق بالعطر وبالسحر، والصبا في يدينا[(٢٣٤)]

هذه واحدة من أصفى التعبيرات عن الانتشاء بالحياة والحب يندر ما يماثلها في الشعر العربي الحديث قبل الخمسينيات، وليس ما يدانيها حتماً لدى أي شاعر من معاصري الشابي، فشعره مرصّع بلمحات ميتافيزيقية ترتفع به على الفور:

إن الحياة ـ وقد قضيت قبيل معرفة الحياة ـ
بحر قرارته الردى ونشيد لجته، شكاة
وعلى شواطئه القلوب تئن دامية عراة[(٢٣٥)]

بقصائد كهذه فتح الشابي أبواباً جديدة على موضوعات أكثر شمولاً في الشعر العربي الحديث. وتنعكس فيه روح جديدة، إذ يبدو أن الشعر على يديه صار بمقدوره تناول أي موضوع تقريباً. وقد استطاع بلوغ ذلك عن طريق تغيّر في اللهجة والصورة والتأكيدات المعنوية أكثر منه عن طريق تبديلات جذرية في شكل القصيدة. والواقع أن غالبية قصائده تحافظ على نظام الشطرين التقليدي والقافية الواحدة. وقد حاول بعض الأشكال الأخرى مثل المزدوجات وثلاثية

---

(٢٣٤) «ألحاني السكرى» في: الشابي، المصدر نفسه، ص ٤٠٣ ـ ٤٠٥. من الغريب أن فروخ لم يستطع أن يقبل تفسير الشابي المتعدد الجوانب للحياة والموت، فجاء إيضاحه له حرفياً مبسطاً. انظر: فروخ، **الشابي، شاعر الحب والحياة**، ص ٢٢١. لتفسير أكمل لموقف الشابي من الحب والحياة والموت في هذه القصيدة وغيرها، انظر: الجيوسي، «أبعاد المكان والزمان في شعر الشابي،» ص ٣٥ ـ ٣٦.

(٢٣٥) «قلب الأم» في: الشابي، المصدر نفسه، ص ٣٢٦. انظر أيضاً قصائده «الصباح الجديد» و«الجنة الضائعة» و«في ظل وادي الموت» و«ألحاني السكرى» وغيرها.

المقاطع والرباعيات وأشكال مقطعية أخرى كالموشحات[٢٣٦].

أما المصطلح الشعري عند الشابي فهو جديد في الغالب وجذّاب، لكنه ليس مستتبّاً دائماً كما سبق أن رأينا. ويتميّز شعره عادة بطاقته الفتية المتوثبة[٢٣٧] وبجاذبية غنائية سلسة تكاد، في الأمثلة الأكثر نجاحاً، تخلو من جمود القالب. ومن محاسن قصائده، عدا تلك التي تنطوي على مضمون اجتماعي مباشر، أنها على الرغم من وضوحها تحتمل تفسيرات عديدة[٢٣٨]. وعندما يتحدث في موضوعات شخصية، تبلغ تلك القصائد مستوى جديداً. فهو مثلاً كثيراً ما يتناول موضوع الطبيعة[٢٣٩] بشكل مثالي، مفرط في العاطفية، تطغى عليه نبرة مأسوية تنبع من إدراكه التنافر والتفاهة في الحياة من حوله.

وحتى في شعره الأقل نجاحاً يبلغ الشابي وحدة القصيدة في الغالب. هذه الوحدة قد لا تزيد أحياناً على كونها وحدة في موضوع القصيدة، لكنه استطاع في بعض شعره أن يبلغ وحدة عضوية تتطور القصيدة فيها نحو ذروة، ويعتمد نموّها على جميع مكونات القصيدة[٢٤٠]. لكنه مع ذلك لا يسلم من عيوب الرومانسية. فأشد

---

(٢٣٦) من المهم أن نلاحظ أن عدداً كبيراً من الشعراء التونسيين قد أحيوا صيغة «موشح». حول أمثلة متناثرة على ذلك، انظر: السنوسي، **الأدب التونسي في القرن الرابع عشر**، ص ١٢٨، ١٥٠ ـ ١٥٢ و١٧٧ ـ ١٧٨... الخ. انظر أيضاً: فروخ، المصدر نفسه، ص ١٤٩.

(٢٣٧) انظر تعليق مندور على هذا في: مندور، «الشابي، روح ثائرة،» ص ٩٨.

(٢٣٨) مثال جيد على هذا قصيدة «الصباح الجديد». يعتقد عيسى بلاطة أن الشابي كتبها تعزية له عن عذابه في صباح يوم جديد. انظر: عيسى يوسف بلاطة، **الرومانتيكية وملامحها في الشعر العربي الحديث** (بيروت: ١٩٦٠)، ص ١٧٣ ـ ١٧٤. ويعتقد شوقي ضيف أن الشابي كتبها وهو يشعر بكره الحياة وبرغبة للخلاص من ألمه بالموت. انظر: ضيف، **دراسات في الشعر العربي المعاصر**، ص ١٥٦ ـ ١٥٧. غير أن مصطفى بدوي يأتي بتفسير أكثر حيوية، إذ يرى أن الشابي لديه صورة ما وراء طبيعية للصباح الآتي إلى الإنسان من خلال الموت، وهو ليس الرغبة بالخلاص من الألم بل الإيمان بأن الموت هو صبح وجود الإنسان. انظر: مصطفى بدوي، «التقرير والإيحاء في شعر الشابي،» في: كرو، محرر، **دراسات عن الشابي**، ص ١٠٦ ـ ١١١. أما نازك الملائكة فترجع هذه القصيدة إلى افتتان الشابي الدائم بالموت والذي يُرى أيضاً في قصائد عديدة أخرى. انظر: الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٢٧٢. وهناك تأويل قومي للقصيدة من الشابي وآخرين في: **روائع مختارة من الشعر القومي** (بغداد: [١٩٥٠])، ص ١٣ ـ ١٥. انظر أيضاً: عمر فروخ، **شاعران معاصران، إبراهيم طوقان وأبو القاسم الشابي** (بيروت: المكتبة العلمية، ١٩٥٤)، ص ١٩٢، حيث يقول إن الصباح الجديد يعني بداية حب جديد بدلاً من العلاقة القديمة غير السعيدة.

(٢٣٩) لمثال واحد انظر قصيدته «صلوات في هيكل الحب» في: الشابي، **ديوان أبي القاسم الشابي**. انظر أيضاً: التليسي، «الشابي، ناقداً ومنظراً،» ص ٧٥ ـ ٨٥.

(٢٤٠) مثال ممتاز على هذا قصيدة «أغاني السكرى» في: الشابي، المصدر نفسه.

عيوب شعره ترهّل في الكثير من قصائده وحشو قد يبلغ حده الأقصى أحياناً. فالصفات تتوالى من غير ضابط أحياناً:

ويقضي صباح الحياة البديع ... وليل الوجود الرهيب العتيد
....
وعشت على الأرض مثل الجبال ... جليلاً رهيباً غريباً وحيد
....
تأمّلْ فان نظام الحياة ... نظام دقيق، بديع، فريد(٢٤١)

عندما نشر ديوان الشابي الوحيد **أغاني الحياة** عام ١٩٥٥ بعد طول انتظار لم يُثر أي حماس حقيقي في الحلقات الأدبية. ويعلّق على ذلك صديق الشابي، محمد الحليوي، بقوله إن كثيراً من قصائد الديوان كانت معروفة لدى القارئ العربي، وإن تلك القصائد غير المعروفة كانت شبيهة بسابقاتها. ثم يضيف أن الوضع السياسي في الوطن العربي كان قد حوّل الاهتمام عن الشعر(٢٤٢). لكن الحليوي يتغافل عن أهم سبب لهذا الاستقبال الفاتر للديوان. ففي أواسط الخمسينيات كانت الروح الرومانسية التي تشيع في ذلك الديوان، في حالة جزر كبير ولا سيما في مراكز الأدب العربي الرئيسية، ولم يتبق عند الجمهور القارئ ونقاد الشعر أي صبر حقيقي على وصف المشهد الطبيعي، أو على الأحلام الرومانسية أو المواقف التأملية أو على تلك النشوة المفعمة بالحبور، أو ذلك الحزن الشفاف الذي تصوره معظم قصائد الديوان. فقد كانت تلك الفترة فترة غضب وتوجّه نحو مواقف أكثر واقعية. من أجل ذلك كانت قصائد الرفض في ديوان الشابي هي أكثر القصائد جاذبية في تلك الفترة. كان الشعراء العرب وقرّاء الشعر في العشرينيات والثلاثينيات (وحتى في الاربعينيات) يقرأون الرومانسيين الغربيين؛ لكن الشعراء العرب في الخمسينيات كانوا يقرأون الشعراء الأكثر حداثة في إنكلترا وفرنسا وأمريكا وإسبانيا وغيرها من أقطار الشرق والغرب. لقد تغيّر التقويم الشعري والذوق الشعري وبلغ العرب المحدثون مرحلة يتذوقون فيها من الأشكال الشعرية ما كان أكثر ثورية مما يستطيع شعر الشابي تقديمه.

لكن ذلك لا يعني أنه لم يكن ثمة إهمال غير ضروري وغير مسوّغ لهذا الشاعر

---

(٢٤١) «حديث المقبرة» في: المصدر نفسه، ص ٣٣٧ ـ ٣٤٢. حول المسابقة في النعوت، انظر: George H. W. Rylands, *Words and Poetry*, 2nd ed. (London: Leonard and Virginia Woolf, 1928), p. 66.

انظر أيضاً الفصل الثاني، ص ١٤٨ ـ ١٤٩، وما سبق ذكره في هذا المجال في الفصل الرابع من هذا الكتاب.

(٢٤٢) محمد الحليوي، «نظرات في ديوان «أغاني الحياة»،» **الفكر**، السنة ١١، العدد ٧ (نيسان/أبريل ١٩٦٦)، ص ١١٦ ـ ١١٧.

الموهوب، كما يجب ألا يعني ذلك أن القارئ العربي اليوم لن يجد ما يفيده في شعر الشابي. ولا شك في أن النقد العربي الحديث لم يظهر اهتماماً خاصاً بإعادة تقويم قصائد حديثة قيِّمة أصبحت منسية اليوم. فقد انحصر جهد النقاد في الإنجازات المعاصرة، أما شعراء مثل الشابي وأبي شبكة والهمشري وغيرهم فهم لا يبتعثون في النقد إلا في مناسبات خاصة(٢٤٣)، لا نتيجة استقصاء نقدي.

غير أن بوسع القارئ الحديث أن يجد متعة في كثير من قصائد الشابي(٢٤٤). فقصيدة مثل «ألحاني السكرى»، بشموليتها الألقة، لا يمكن أن تفقد جمالها وجاذبيتها مع الزمن. ثم إن بوسع الشاعر العربي المعاصر أن يفيد كثيراً من الانسياب الإيقاعي في شعر الشابي، ومن عمق حساسيته الشعرية ورهافتها، ومن غنى عواطفه، ومن شجاعة تناوله التجربة الشعرية، ومن أصالة صوره وتوهجها. وفوق كل شيء بوسع الشاعر العربي المعاصر أن يفيد من قدرة الشابي على تجربة الأشياء بصورتها الكلّية الشاملة، وعلى الاستجابة إليها في أبعادها المتعددة، وهي خصلة نادرة في الوطن العربي حتى في هذه الأيام(٢٤٥).

وعند تقويم الشابي، على النقاد أن يتذكروا ضيق أبعاد الشعر في زمانه، ومدى إنجازه بالقياس إلى إنجاز معاصريه. ويجب أن يتذكروا كذلك سنوات عمره القصير. وإذا كان نبوغه لم يستطع، خلال عمر مأسوي القِصَر، أن يستكمل القدَر الجمالي الذي كان مهيَّأً له أن يبلغه، فإن ذلك النبوغ يجب ألا يضيع في الإهمال أو في مطاوي النسيان.

(٢٤٣) مثال تجدد الاهتمام بالشابي نتيجة للجهد القومي لمواطنيه، انظر مقدمة كتاب: كرو، **الشابي: حياته، شعره**، ص ١١ ـ ١٣، ٢٠ و٢٣ ـ ٢٦. انظر أيضاً: **الفكر**، السنة ١١، العدد ٧ (نيسان/ابريل ١٩٦٦)، المقدمة.

(٢٤٤) يبحث النقاش الموقف المعاصر حيال شعر الشابي ويخلص إلى القول بأن شعره لا يتناسب مع النزعة الواقعية الغالبة في الوطن العربي وذلك لمثاليته المفرطة. انظر: النقاش، **أبو القاسم الشابي، شاعر الحب والثورة**، ص ٩٢ ـ ٩٥. يصدق هذا على الكثير من شعره ولكنا إذا ما اتبعنا مقترباً انتقائياً امكننا أن نعثر على العديد من الأمثلة الشمولية الرؤيا.

(٢٤٥) للاطلاع على دراسات حديثة وأكثر تخصصاً في شعر الشابي، انظر: **الفكر** (كانون الثاني/يناير ١٩٧٥)، عدد خاص يحتوي على المحاضرات التي قرئت في الندوة التي عقدت إحياء لذكرى موت الشاعر في تونس من ٢٩ تشرين الثاني/نوفمبر حتى ١ كانون الأول/ديسمبر من عام ١٩٧٤. تلاحظ قائمة المراجع التي نظمها كرو في نهاية المجلة، فرغم أنها ليست شاملة تماماً (وقد أكد كرو لمؤلفة هذا الكتاب أنه كان يقوم بإعداد قائمة كاملة بالمراجع)، فإنها ذات فائدة جلّى للطلاب والباحثين.

ثالثاً: لبنان: إلياس أبو شبكة (١٩٠٣ ـ ١٩٤٧)

كان الشعراء والقرّاء في لبنان في العقد الثالث من هذا القرن مطلّعين منذ زمن بعيد على الأدب الرومانسي الحديث. وكانت معرفتهم مستقاة من ثلاثة مصادر رئيسية، **أولها** شعر الأخطل الصغير برومانسيته المعتدلة؛ و**ثانيها** الرومانسية الخالصة عند جبران وغيره من الرومانسيين في المهجر الشمالي الذين كانت علاقاتهم وطيدة مع لبنان؛ أما المصدر **الثالث** فهو الترجمات الأدبية الكثيرة التي كانت تنشر إما في هيئة كتب، كترجمات المنفلوطي، أو كمختارات مترجة في المجلات السورية (واللبنانية) والمصرية. هذه المواد المترجمة ساعدت في تغذية الحساسية الشعرية عند القرّاء العرب ومن ثم في تغييرها ليس في لبنان وحده، بل في كثير من أقطار الوطن العربي الأخرى، وكان مصدرها غالباً كتّاب الرومانسية الغربيون. كان جليّاً منذ العقد الأول أن الحركة الأدبية العربية الجديدة ستكون حركة رومانسية، ولم يكن مردّ ذلك وحده إلى التقارب بين بعض منازع الرومانسية الغربية وبين الاتجاهات الرومانسية في الشعر العربي القديم ولا سيما في الغزل الأموي، بل كذلك إلى أن المرحلة الأدبية، في نفورها من الكلاسيكية المحدثة، كانت في حاجة، لكي تحقق الفراق المنشود، إلى ما في الرومانسية من قوة تحرير خاصة، تشدّد على العاطفة وخصوصية التجربة.

ونجد التحول من الكلاسيكية المحدثة إلى الرومانسية يتبع وعياً اجتماعياً يتنامى في قطر عربي بعد آخر، وهو وعي أدبي أدّى إلى اكتشاف المثقف العربي مدى الفرق بين حياته المكبّلة بالقيود والحياة الأوروبيّة. ولقد شهدت أواخر العشرينيات وسنوات الثلاثينيات انتقال الحركة الرومانسية في المهجر الشمالي إلى مصر ولبنان، ثم تبعتهما تونس والسودان تحت تأثير اثنين من قادة الرومانسية: الشابي والتجاني.

وقد حدثت في لبنان ظاهرة عجيبة. فقد بدأ الياس أبو شبكة أكبر الرومانسيين في لبنان، يكتب في العشرينيات، في الوقت نفسه الذي بدأ الكتابة فيه أديب مظهر (١٨٩٨ ـ ١٩٢٨) ويوسف غصوب (١٨٩٣ ـ ١٩٧٢)، وهما من أوائل الرمزيين العرب. وقد شهد عقد الثلاثينيات ذروة الرومانسية اللبنانية التي كانت قد بدأت على يد الأخطل الصغير في مطلع القرن، كما شهد كذلك هذه الرمزية تبلغ اكتمالها على يد زعيم الرمزيين الحديثين في الوطن العربي: سعيد عقل. إن نضوج هاتين الحركتين معاً في لبنان، في عقد الثلاثينيات نفسه يستدعي النظر والتحليل. لكن الظروف التي أحاطت بظهور الحركة الرمزية ستكون موضع دراسة الفصل التالي.

يشكل أبو شبكة حجر الزاوية في الشعر العربي الحديث في لبنان، وهو بلا شك واحد من أكبر الشعراء العرب الحديثين. ولم يكن تأثيره مقتصراً على تعميق التيار

الرومانسي في الشعر العربي، بل تضمَّن أيضاً إغناء التراث الأدبي المسيحي في العربية. فقد اكتسب هذا قوة جديدة، **أولاً** بفعل استخدام الشاعر القصص والتقاليد التوراتية كموضوعات مباشرة، و**ثانياً** بفضل إشاراته غير المباشرة وتصويره المعاناة الروحية عند مسيحي شديد التعلق بتعاليم الكنيسة الكاثوليكية.

نشأ أبو شبكة(٢٤٦) في قرية «ذوق مكايل» اللبنانية في كسروان، وهو مكان على ساحل المتوسط معروف بجماله، ويبدو أن والدته قد تحدّرت من أسرة معروفة بمواهبها الشعرية، لأن خالها وشقيقها كانا من الشعراء المعروفين في تلك المنطقة. وقد درست والدة الشاعر نفسها في مدرسة «عينطورة» للبنات. هذا ويبدو أن رابطة حب قوية كانت تشد الشاعر في طفولته إلى والده الذي اغتيل عندما كان الفتى في العاشرة، وهي مأساة كان لها أعمق الأثر في حياة الشاعر. والتحق الفتى بمدرسة «عينطورة» المشهورة للبنين عام ١٩١١، لكن نشوب الحرب العالمية الأولى أخّر إكماله الدراسة حتى عام ١٩٢٢. وفي هذه المدرسة اكتشف أبو شبكة محبته الأدب. إن المعلومات عن قراءات الشاعر في الأدب العربي قليلة، لكن كاتب سيرته، رزوق فرج رزوق، يظن أنه قرأ شعراء الغزل الأمويين كما قرأ المعري(٢٤٧). ومهما يكن من أمر، فلا شك في أن الشاعر قد قرأ كثيراً من الشعر العربي، قديمه وحديثه، لأن أسلوبه يكشف عن قوة لا بد من أن تكون ناشئة عن جذور لغوية متينة وثقافة شعرية سليمة. ثم إن أثر شعر المهجر الشمالي ظاهر كذلك في أشعاره المبكرة مما أشار اليه كثير من النقاد(٢٤٨). درس الشاعر الفرنسية في سنوات المدرسة برعاية أحد كبار رجال الدين الفرنسيين وقتئذ، وكان مديراً للمدرسة. ويبدو إعجاب الشاعر العميق ومعرفته النقدية بالأدب الفرنسي في كتابه الصغير الممتع **روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة**. وقد قرأ الشاعر كثيراً في الأدب المسرحي الفرنسي والشعر

---

(٢٤٦) حول حياته وثقافته، انظر: رزوق فرج رزوق، **الياس أبو شبكة وشعره** (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٥٦)؛ أنطون غطاس كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» في: جبرائيل جبور، محرر، **كتاب العيد**، منشورات العيد المئوي، الجامعة الأميركية في بيروت (بيروت: الجامعة الأميركية في بيروت، ١٩٦٧)؛ مارون عبود، **دمقس وأرجوان**: **تعليقات على هامش الشعر المعاصر**، ط ٣ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٦)، ص ١٥٢ ـ ١٥٩، وفصول مختلفة في: فؤاد حبيش، محرر، **دراسات وذكريات**، مجموعة مقالات عن الياس أبو شبكة (بيروت: دار المكشوف، ١٩٤٨)، وذلك للاطلاع على المقالات التي كتبها عن الشاعر أصدقاؤه وزملاؤه.

(٢٤٧) رزوق، المصدر نفسه، ص ٥٦. انظر أيضاً: رئيف خوري، «أبو شبكة في لبنانياته،» في: حبيش، محرر، المصدر نفسه، ص ٦٩.

(٢٤٨) رزوق، المصدر نفسه، ص ١٤٩. انظر أيضاً: كرم، المصدر نفسه، ص ٢٦٢ ـ ٢٦٣ و٢٦٥.

والرواية، كما قام بعدد من الترجمات[٢٤٩]. وقرأ كذلك أعمالاً أدبية أخرى مترجمة إلى الفرنسية مثل **الإلياذة** لهوميروس، و**الإنيادة** لفيرجيل، و**الفردوس المفقود** لميلتون، و**الكوميديا الإلهية** لدانته[٢٥٠]. وكان من نتيجة ذلك أنه استطاع كتابة الكثير من المقالات يقدم فيها هؤلاء الكتّاب والشعراء إلى القارئ العربي، وقد نشرها في أشهر المجلات اللبنانية في الثلاثينيات، وهي **المعرض** و**الجمهور**.

وثمة مصدر آخر لثقافته وهو الكتاب المقدس، الذي قرأه بحماس في شبابه[٢٥١]. كان الشاعر يدرك أثر الكتاب المقدس في كبار الشعراء الأوروبيين، فدعا الشعراء العرب كي يقرأوا «الكنوز المقدسة» في بعض أسفار الكتاب المقدس، مثل سفر التثنية، ونشيد الأنشاد، وأيوب[٢٥٢].

ويبدو أن حياة أبي شبكة قد تعاورتها المصائب منذ أيامه الأولى. فبعد وفاة والده وجدت الأسرة نفسها في حالة فقر. وبعد المدرسة حاول الشاعر أن يجد عملاً، لكن محاولاته باءت بالفشل، فاضطر إلى التعليم وما لبث أن تركه إلى الصحافة. وهنا كان نشاطه متنوعاً، إذ كتب في السياسة، والحياة الاجتماعية والأدب، إضافة إلى تجاربه الشخصية. لكن الصحافة لم تجلب له الكثير من المال، فبقي أغلب أيام حياته في عوز مرهق[٢٥٣]. كان لهذا ولغيره من التجارب المؤسفة أن تكوَّن لديه نفور شديد من العالم حوله. ويقال إنه كان مفرط الحساسية، شديد الاعتزاز بنفسه، حاد المزاج سريع الإستثارة. ولكن على الرغم من هذه الحساسية العصبية، يبدو أنه كان رقيقاً، كريماً حلو المعشر[٢٥٤].

نشر أبو شبكة سبع مجموعات شعرية في حياته: **القيثارة** عام ١٩٢٦، و**المريض الصامت** عام ١٩٢٨، و**أفاعي الفردوس** عام ١٩٣٨، و**الألحان** عام ١٩٤١، و**نداء القلب** عام ١٩٤٤، و**غلواء** عام ١٩٤٥، و**إلى الأبد** عام ١٩٤٥. وبعد وفاته نشرت

---

(٢٤٩) انظر قائمة بترجماته في: رزوق، المصدر نفسه، ص ١١٥ ـ ١١٨.

(٢٥٠) المصدر نفسه، ص ٥٨ ـ ٥٩.

(٢٥١) المصدر نفسه، ص ٦٤ ـ ٦٦، وكرم، المصدر نفسه، ص ٢٦١ ـ ٢٦٣ و٢٦٥.

(٢٥٢) انظر: الياس أبو شبكة، **روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة**، ط ٢ منقحة (بيروت: دار المكشوف، ١٩٤٥)، ص ١٠٦ وانظر أيضاً ص ١٠٤ ـ ١٠٦.

(٢٥٣) رزوق، المصدر نفسه، ص ٦٧ وما بعدها، وانظر أيضاً رسائله إلى زوجته أولغا التي كانت خطيبته آنذاك في: حبيش، محرر، **دراسات وذكريات**، ص ١٧٨ ـ ١٧٩، والمقتبسات في مذكراته، ص ١٩٤ ـ ١٩٥، ١٩٨ ـ ١٩٩، ٢٠١ ـ ٢٠٢ وصفحات أخرى.

(٢٥٤) حول شخصيته، انظر وصف أصدقائه له: توفيق وهبه، «أنفة الياس أبو شبكة،» ص ٩٠ ـ ٩١؛ بطرس معوض، «الرفيق الياس أبو شبكة،» ص ١٢٦ ـ ١٢٨؛ ميشال أبو شهلا، «أبو شبكة الذي عرفته،» ص ١٣١، وبطرس البستاني، «أبو شبكة في مراحل شعره،» ص ١٧، في: حبيش، محرر، المصدر نفسه. انظر أيضاً: عبود، **دمقس وأرجوان: تعليقات على هامش الشعر المعاصر**، ص ١٥٢.

مجموعة جديدة له بعنوان **من صعيد الآلهة** عام ١٩٥٩. ويبدو أن اغلب قصائد مجموعتيه **أفاعي الفردوس** و**غلواء** كانت قد كتبت قبل سنوات عديدة من نشرها في كتاب.

ليس من الممكن التعليق على إنجاز هذا الشاعر من دون الحديث، قدر الإمكان، عن حياته الخاصة. فشعر أبي شبكة يدور حول تجاربه العاطفية، ويصورها بدقة بالغة في الغالب. ومما يؤسف له أن رزّوق فرج رزّوق، أبرز كتّاب سيرته، وغيره من الكتّاب، لم يقدموا لنا من الحقائق ما يكفي لبناء صورة متكاملة عن الشاعر، لذلك لا يمكن إصدار حكم متكامل على الشاعر قبل إجراء دراسة دقيقة عن حياته.

من شعر أبي شبكة ومما كتب عنه، نعلم أن ثمة أربع نساء كان لهن دور كبير في حياته. كانت حبيبته الأولى «أولغا ساروفيم» وقد دعاها «غلواء» في شعره[٢٥٥]. وقد بقيت مخطوبة له سنوات عديدة ثم تزوجها عام ١٩٣١. وقد ولد طفلهما الوحيد ميتاً[٢٥٦]. وتظهر «أولغا» بشكل جزئي في صورة البطلة المعذبة المقاسية في **غلواء**. وكانت المرأة الثانية في حياته امرأة متزوجة من أهل قريته، عرفها الشاعر عام ١٩٢٩، وأحبّها أول الأمر حباً عفيفاً. ولكن يبدو أن ذلك الحب تحوّل إلى حب جسدي، لا نعرف كم طال به الزمن. ويقول رزوق[٢٥٧] إن ذلك انتهى عام ١٩٣٤. ولكننا نستخلص من ملاحظات الشاعر أن ذلك الحب لم يدم سوى أشهر معدودات، لأنه يحدد نهاية تلك العلاقة بتاريخ نشر إحدى قصائده[٢٥٨] عام ١٩٢٩. هذه المرأة هي البطلة ـ الأفعى المخادعة في **أفاعي الفردوس**، المجموعة التي نشرها عام ١٩٣٨. والمرأة الثالثة التي دخلت حياة الشاعر ولو بدرجة محدودة، كانت مغنية يبدو أنّه كان لها أثر مُهدّئ رائق في حياته[٢٥٩]. ففي مجموعته **نداء القلب** التي نشرها عام ١٩٤٤ لا توجد سوى قصيدة واحدة يمكن الجزم بأنها كتبت عن تلك المرأة. أما المرأة

---

(٢٥٥) انظر: رزوق، المصدر نفسه، ص ١٦٣ وما بعدها.

(٢٥٦) انظر قصيدته «الطرح» في: أبو شبكة، **أفاعي الفردوس**، ص ١٠٦ ـ ١٠٩، التي من المحتمل أن تكون عن هذا الطفل الذي ولد ميتاً.

(٢٥٧) انظر: رزوق، المصدر نفسه، ص ١٩٢ و ١٩٥. حول هذه العلاقة، انظر أيضاً ص ١٨٢ وما يليها من كتاب رزوق، وفؤاد حبيش، «أنا وأبو شبكة،» في: حبيش، محرر، **دراسات وذكريات**، ص ١٤٣ ـ ١٤٤.

(٢٥٨) انظر ما كتبه عن الموضوع لاحقاً كما اقتبسه: رزوق، المصدر نفسه، ص ١٨٣ ـ ١٨٥.

(٢٥٩) حولها انظر: لطفي حيدر، «كيف تكتب عن الأدب،» في: حبيش، محرر، المصدر نفسه، ص ١١٧ ـ ١١٩، وحبيش، المصدر نفسه، ص ١٥٦ ـ ١٥٨.

الرابعة، ليلى، فهي التي عمّقت تجربة الشاعر في الحب وأغنتها. ويبدو أن تلك المرأة كانت تجمع الصفات التي يطلبها الشاعر: الجمال والعفّة والإخلاص والمثالية الرومانسية والذوق الأدبي الرفيع(٢٦٠). ولعلّ الشاعر تعرّف على هذه المرأة عام ١٩٤٠، بعد بضع سنوات من انفصاله عن المغنية، وأن علاقتهما قد استمرت، ربما حتى وفاته(٢٦١).

توفي الشاعر بمرض دم خبيث، اللوكيميا، وهو بعد في الرابعة والأربعين. وقد كانت حياته مزيجاً من السعادة والشقاء. كان عليه أن يواجه الفقر، وموت والده المبكّر، وصراعه الأبدي في سبيل العيش، والمرض الذي فتك به. لكنه وجد في الحب خير عوض. فقد استحوذ على قلوب كثير من النساء بما في شعره من جاذبية نادرة، وما لديه من إخلاص مطلق، وما في عواطفه من نقاء وحرارة. وكان لديه الكثير من الأصدقاء كذلك، تجذبهم صراحته وحساسيته ومقدرته على العفو. ويسع المرء أن يقول باطمئنان إنه من أكثر الشخصيات الأدبية إمتاعاً وجاذبية في تاريخ الأدب العربي.

في بداية الثلاثينيات شكّل أبو شبكة، مع بضعة من أصدقاء الأدب، حلقة أطلقوا عليها «عصبة العشرة». ويبدو أن أربعة أعضاء من بين العشرة كان لهم نشاط فعلي، بينما كان الآخرون مساندين وحسب. كانت الجماعة من محطّمي أصنام الأدب فشنّوا حرباً على المقلّدين والتقليديين. كانوا يعتقدون أن النقد وسيلة لخدمة الأدب العربي، وكان من نتيجة ذلك أنهم واجهوا هجوماً عنيفاً من الناس الذين حملوا عليهم. وكان منبر الجماعة والمعبّر عن آرائها مجلة **المعرض**(٢٦٢).

لم يحدد أبو شبكة الناقد نفسه بحدود مفهوم معيّن في الشعر. ففي مقدمته لمجموعة **أفاعي الفردوس** قال إن الشعر لا يمكن تحديده، لأنه كائن عضوي لا يمكن قياسه بالنظريات. فالنظريات لا تقع إلا على هامش الأدب، ولا علاقة لها بجوهره. والشعر تعبير عن الحياة، والحياة لا هوية محدّدة لها ولا حدود(٢٦٣).

وقال أبو شبكة إن الفنان يمتلك معرفة داخلية بالأشياء الخارجية، وقدرة على

---

(٢٦٠) انظر رسالتها إليه وقد كتبت أصلاً بالفرنسية في: حبيش، محرر، المصدر نفسه، ص ١٩١ ـ ١٩٢ وتنم عن أسلوب أدبي راق.

(٢٦١) حول علاقته بها، انظر: حبيش، «أنا وأبو شبكة،» ص ١٥٧، ١٥٩ ـ ١٦١ و ١٦٣. انظر أيضاً: جورج غريب، **الياس أبو شبكة، دراسات وذكريات**، ط ٢ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٢)، ص ٢٣٣ ـ ٢٣٧.

(٢٦٢) انظر: رزوق، **الياس أبو شبكة وشعره**، ص ١١٢ ـ ١١٣، وحبيش، المصدر نفسه، ص ١٣٩ ـ ١٤٢.

(٢٦٣) أبو شبكة، **أفاعي الفردوس**، المقدمة، ص ٩ ـ ١٠.

إدراك العالم الخارجي عن طريق حواسه، فكان بهذا مبشراً بفكرة الحدس الحديثة كعنصر مهم في التجربة الشعرية. لا يستعمل أبو شبكة كلمة «الحدس» هنا لكنه يعبّر عن معناها عندما يقول: «الشوق إلى معرفة المجهول لا يُلزم العقل البَشري إلا عندما يقتنع الإنسان بأن إدراكه الحسّي للعالم الخارجي لا يكشف له حقائق الأشياء التي يراها ويلمسها، ويضطر إلى الاعتراف أن إدراكاته الذاتية ليست سوى تأثيرات لسبب خارجي يجهل حقيقته»...[٢٦٤]. ثم يسأل من جديد: «كيف نستطيع إدراك ما لا يدرك بل يُحس... أليس من الخَرق أن نحاول بلُغةٍ وضعيّة تحديد لغة المجاز والكناية، لغة الروح، لغة الحسّ الوجداني العميق»؟[٢٦٥].

وتحدث الشاعر كذلك عن الخيبة الناجمة عن التغيّر الدائم في الحياة، مما يؤدي إلى الإدراك بأن من العبث البحث عن الحقيقة المطلقة.. إدراك يملأ القلب بالأسى. وراح الشاعر ينادي بأن ذلك هو سبب التشاؤم العميق عند الشعراء[٢٦٦]. ويبدو أن أبا شبكة نفسه لا يدرك أنه يتحدث هنا عن الحدس الفني وليس عن الإلهام الشعري بالتحديد، لأنه يخلط الواحد بالآخر[٢٦٧]. فوصفه لا ينطبق على الإحساس المؤقت بالإلهام الذي يعرفه الشعراء في لحظات الإبداع، بل على موقف عام دائم تقريباً يعانيه الفنان ذو الأحاسيس المرهفة التي تفوق في حدتها ما لدى الإنسان العادي، الفنان الذي تمنحه هواتفه الداخلية قبساً من المعرفة لا يتصف بالعقلانية بل بالحدس العميق. إن هذا النوع من حالة الحدس اليقظ هو ما يمنح الفنان موقفه الخاص من الحياة والعالم، وهذا هو ما يصفه أبو شبكة. أما الإلهام الذي يتناوله بعد ذلك، من دون تمييزه من الحدس، فإن له مقاماً مختلفاً، ويتعلق مباشرة بعملية الإبداع. وإذ يكون لدى الكثير من أصحاب المزاج الفني طبيعة حدسية إلى حد ما، إلا أن الشعراء الحقيقيين وحدهم هم الذين يعرفون حالة الإلهام التي تدفع إلى الإبداع. وهي كما يقول س. م. باورا (C. M. Bowra)، حالة ذهنية غامرة ينسى الشاعر فيها كل شيء خارج الموضوع المباشر في رؤياه، ويفقد الإحساس بالزمن. وهذا الوضع إيجابي، ويمنح شعوراً عظيماً بالفرح، وفيه يتسع وجود الشاعر بأكمله ويغدو قادراً على تلمّس حالة من الاكتمال لا يعرفها في حياته العادية إلا لماماً، وعندئذ ترافقها الاستدراكات والمخاوف والمشوّشات[٢٦٨].

---

(٢٦٤) المصدر نفسه، ص ١٠.

(٢٦٥) المصدر نفسه، ص ١٠ ـ ١١.

(٢٦٦) المصدر نفسه، ص ١١ ـ ١٢.

(٢٦٧) المصدر نفسه، ص ١٢ ـ ١٣.

(٢٦٨) انظر: C. M. Bowra, *Inspiration and Poetry*, Rede Lectures (London: Cambridge University Press, 1951), pp. 10-13.

يقول أبو شبكة عن هذه الحالة إنها نتيجة قوة خارقة فوق قوة البشر لا يكون الشاعر إزاءها سوى وسيلة. لكن هذه القوة تقع في اللبّ من روح الشاعر، وفيها تتمازج الأشياء جميعاً، تعينها على ذلك جميع الحواس. ويرفض أبو شبكة القول إن بوسع الشاعر أن يكتب متى شاء. وهو كذلك لا يؤمن بأن الشاعر يستطيع اختيار كلمات القصيدة، لأن مشاعره المتدفقة تمنعه من التأمّل بالكلمات(٢٦٩). فهو يرى أن القصيدة بأكملها تأتي وحياً دفعة واحدة ويجب ألا ينالها تغيير، بينما تتوالى الكلمات من دون جهد تقريباً. وهذه الفكرة التي يشاركه فيها رومانسيون آخرون قبله مثل شلي(٢٧٠) هي فكرة خطرة لأنه «بالتوكيد على قوى الإلهام الخارقة قد نقلل من أهمية المسؤوليات التي تفرضها تلك القوى على الشاعر وما تتطلبه منه من جهود»(٢٧١) في تجويد العمل والسير به نحو الكمال.

يرى أبو شبكة أن الموسيقى واحدة من عدة عناصر متساوية الأهمية في الشعر. ويجب ألا يكون المعنى في القصيدة أقل قيمة من الموسيقى، ولا الصورة من المعنى. وهو يرى أن الطبيعة قيثارة الشاعر، لكنه يصرّ كذلك على أن الشاعر يجب أن يكون صورة عصره(٢٧٢).

وقد حمل على الغموض في الشعر، وهو أمر يبدو أن الرمزيين العرب قد قبلوه وسوّغوه. كان يرى في أولئك الرمزيين محض مقلّدين لأمثال مالارميه والرمزيين الفرنسيين، وليس ثمة من عذر مقبول لمثل هذا الغموض في الشعر العربي(٢٧٣). وعلى رغم أنه تقبّل تجارب جبران المحدودة في هذا الباب بشيء من الرضى(٢٧٤)، إلا أنه لم يتقبّل ولم يتفهّم المدرسة الرمزية اللبنانية التي يرى أنها «لم تخلّف أيّ رائعة ولم تعش طويلاً»(٢٧٥). وكانت قصائد أديب مظهر (في أواسط العشرينيات) بداية لعينة في نظره لفترة من الشعر الرمزي الذي ازدهر في الثلاثينيات(٢٧٦).

إن أكبر نجاح حققه أبو شبكة في مجال النقد لم يكن في نظريته عن الإلهام،

(٢٦٩) أبو شبكة، المصدر نفسه، ص ١٢ ـ ١٥. في هذه الفكرة والتي سبقتها عودة إلى اثنين من أفكار پول ڤاليري.

(٢٧٠) انظر: Bowra, Ibid., pp. 19-20.

(٢٧١) المصدر نفسه، ص ١٦.

(٢٧٢) أبو شبكة، المصدر نفسه، ص ١٩ ـ ٢٠.

(٢٧٣) أبو شبكة، **روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة**، ص ١٣٥ ـ ١٤١.

(٢٧٤) المصدر نفسه، ص ٦٦.

(٢٧٥) المصدر نفسه، ص ١٥٧.

(٢٧٦) المصدر نفسه، ص ١٦٠ ـ ١٦٢.

التي كانت معروفة في مواطن أخرى، بل في حملاته العنيدة التي كانت يشنّها بشجاعة وبشكل مباشر على التقليدية والزيف في الأدب. لقد حاول هو وأصحابه تنقية الميدان من المتطفلين على فن الشعر والأدب بشكل عام. لكنه كان شاعراً أكبر بكثير منه ناقداً. ولم يستطع، خلال حياته القصيرة نسبياً، أن يبين في كلمات الناقد ما في شعره من أهمية وعمق حقيقي.

على يد أبي شبكة بلغ الشعر اللبناني ذروة إنجازه الحديث قبل الخمسينيات. وعلى رغم أن الذين كتبوا عنه يعدوّنه شاعراً ذا أهمية كبرى(٢٧٧)، إلا أن أبعاده الحقيقية لم تدرس بشكل متكامل بعد. ولا يرجع السبب الرئيسي في ذلك فقط إلى تلكؤ الاستقصاء النقدي في شعر ما قبل فترة الخمسينيات، بل يعزى كذلك إلى مناخ التغيّر السياسي الجذري الذي أثرّ في أوضاع الشرق الأوسط، وقلبها قلباً.

بلغ أبو شبكة نضوجه الشعري في العشرينيات، عندما كان زعيم الشعر في لبنان هو الأخطل الصغير ومعه عدد من الشعراء المعروفين في الحلبة الأدبية اللبنانية، بينهم أمين نخلة الذي كان يتسلق الشهرة، حتى من دون أن ينشر ديوانه. وقد نشر يوسف غصوب ديوانه الأول **القفص المهجور** عام ١٩٢٨ وقدّم له عمر فاخوري الذي قال إنَ الديوان يشكل حدثاً أدبياً كبيراً(٢٧٨).

في بداية عام ١٩٢٨ كان أبو شبكة قد نشر اثنين من دواوينه: **القيثارة** عام ١٩٢٦، و**المريض الصامت** في كانون الثاني/يناير ١٩٢٨. لكن الشعر في هذين الديوانين لم يكن يضاهي الشعر الأرقى الذي كان يكتب في لبنان في العشرينيات، وكان حتماً دون مستوى شعر غصوب في **القفص المهجور** إلا أن بذور شعره الأفضل، وتباشير رومانسيته الراقية، كانت موجودة في تلك القصائد الأولى.

في مجموعة **القيثارة** يمكن تلمّس رومانسية أبي شبكة في كآبة الأبيات:

اهجر الكون فمصباح الوجود   ليس فيه زيت
واطلب الأنوار في مأوى الخلود   في قصور الموت(٢٧٩)

وفي تمجيد الألم بوصفه وسيلة نحو عظمة الروح:

يا بلادي كفاك هزءاً بنفسي   إن نفسي حسامك المطرور

---

(٢٧٧) انظر مثلاً: موريس صقر، «وثبة الشعر اللبناني،» **الآداب**، السنة ٣، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٥٥)، ص ٦٦.

(٢٧٨) وردت في: صلاح لبكي، **لبنان الشاعر** (بيروت: منشورات الحكمة، ١٩٥٤)، ص ١٧٥، ووردت أيضاً في رسالة من غصوب إلى الكاتبة بتاريخ ٢ تشرين الأول/أكتوبر ١٩٦٨.

(٢٧٩) وردت في: رزوق، **الياس أبو شبكة وشعره**، ص ١٣٤.

لا تقولي قد أحرقتها البلايا كل نفس لم تحترق لا تنير[٢٨٠]

وفي تكرار ذكر الموت:

أسمِعيني لحن الردى أسمعيني فحياتي على شفار المنون

....

لكِ عندي وصية فاحفظيها هي بعد الممات أن تنسيني[٢٨١]

وتتكشف هنا بعض الصور المريعة التي تعاود الظهور بقوة أعظم في **أفاعي الفردوس**.

ثمة شيء من التلذذ بسمات الموت في هذه الأبيات:

أودّك جاحظة المقلتين وطيف الحِمام على كل خد
أودّك غائبة في ضريح تنامين في تربة للأبد
ولا تعذليني على ما وددت ففي ذمّة الحب ما قد أود[٢٨٢]

إن الشعر في **القيثارة** مصدر جيد لاستقصاء المؤثرات الكثار التي بدأت تفعل فعلها في شعر أبي شبكة. ويتناول رزّوق هذه المؤثرات لكنه لا يفصّل فيها القول. ففي الديوان أثر واضح من الرومانسية الفرنسية؛ كما إن تأثير بودلير واضح بشكل خاص في رؤاه المريعة عن الموت التي بقيت تسيطر عليه إلى حين. ويتضح بجلاء كذلك أثر الشعر القديم وشعر المهجر بالإجمال. وتمثل هذه المجموعة تجربة لم تقف على قدميها بعد ولم تكتشف قنواتها الحقيقية. وعلى الرغم من أنها تكشف عن موهبة شعرية قوية تحاول «الخروج من الممكن إلى الواقع»[٢٨٣] وتكشف عن تفرّد الشاعر واستقلاليته، إلا أنها لا ترهص في رأيي بالإنجاز المذهل في **أفاعي الفردوس**. أما **المريض الصامت** فهي حكاية، وهي لذلك أولى محاولات أبي شبكة في الشعر الموضوعي. بعد ذلك، في عام ١٩٤١، جرّب الشاعر شيئاً من الشعر الرعوي ذي الطبيعة الموضوعية، لكن شعره فيما عدا ذلك يظل في غاية الذاتية. **المريض الصامت** قصة حقيقية عن شاب لبناني يحب فتاة مصرية، ويقع ضحية مرض السل الذي يفتك به. والقصيدة تصور المأساة: حزن الأم، قلق الأخت، ثم النهاية الرومانسية المحتومة بموت البطل وحزن محبوبته. في هذه القصيدة الطويلة يظهر أسلوب الشاعر بقوة أعظم وتركيز لا نجده في **القيثارة**:

---

(٢٨٠) وردت في: المصدر نفسه، ص ١٣٥.

(٢٨١) وردت في: المصدر نفسه، ص ١٤٠.

(٢٨٢) وردت في: المصدر نفسه، ص ١٣٨.

(٢٨٣) البستاني، «أبو شبكة في مراحل شعره،» ص ١٧.

وإذا ما مررت تحت نخيل النهر يوماً حيث ابتمسنا مليّا
حيث كنا نبني قصور الأماني حيث كنا نجني الشباب النديا
حيث كنا نلقن القلب درساً فيعيه النخيل من شفتيا
فاحذري وقفة هناك لئلا تسمعي من فم النخيل نعيّا[٢٨٤]

ولكن، على الرغم من أن القسم الأكبر من القصيدة يكشف عن تفرّد أبي شبكة، ثمة بعض الآثار ذات الطبيعة التقليدية. هنا مثال من الغلوّ التقليدي:

قرأتْها فأمسكت عبرات لو أريقت في النيل هالت جلاله
عبرات من ذوب قلب مدمّى لو أريقت في القفر أدمت رماله[٢٨٥]

وهنا مثال مما في الشعر القديم من القدر الرومانسي في موت المحبوب على قبر الحبيب الميت:

وأخيراً مضوا إلى القبر حتى يطمئنوا للمشهد العجاب
فرأوا جثة مبعثرة الشعر تناجي وعينها في التراب
لم يُبقِّ السقام والحزن منها غير رؤيا بقية من شباب[٢٨٦]

وعلى الرغم من أن هذه القصيدة حكاية موضوعية، فإن رزّوق على حق إذ يقول إن الشاعر قد كتب هذه القصة لأنها استهوته، وكانت متّسقة مع مزاجه العاطفي الخاص[٢٨٧].

مع ظهور **أفاعي الفردوس** عام ١٩٣٨ ترسّخت شهرة الشاعر. فقد كان هذا الديوان حقاً مساهمة نادرة في الشعر العربي. وبهذه المجموعة تأكّد التراث المسيحي في الأدب العربي الحديث وصار تراثاً حيّاً. والواقع أن **أفاعي الفردوس** مجموعة صغيرة تضم أربع عشرة قصيدة كتبت بين عامي ١٩٢٨ و١٩٣٨. كانت قصيدتاه التوراتيتان المشهورتان «سدوم» و«شمشون» قد كتبتا عام ١٩٣٤، وقصيدتاه اللتان تصوران رؤياه المرعبة عن العالم «الدينونة» و«القاذورة» قد كتبتا عامي ١٩٣٣ و١٩٣٤، على التوالي. ومن الواضح أن الشعر في **أفاعي الفردوس** كان نتيجة بعض التجارب المريعة. ويصف الشاعر ونقاده تجربتين من هذه التجارب التي أثارت فيه ثورته العاطفية في الديوان. كانت **الأولى** علاقته الجسدية بامرأة متزوجة، كما سبق ذكره. وكانت التجربة **الثانية** اكتشاف الخديعة والحيلة والنفاق في الآخرين، عن طريق حادثة

(٢٨٤) الياس أبو شبكة، **المريض الصامت** (بيروت: مطابع كزما، ١٩٢٨)، ص ١٠.
(٢٨٥) المصدر نفسه، ص ١٢.
(٢٨٦) المصدر نفسه، ص ١٤.
(٢٨٧) رزوق، **الياس أبو شبكة وشعره**، ص ٢٦١.

معيّنة(٢٨٨). وكان من نتيجة هذا الاكتشاف قصيدة «الدينونة» التي يقول فيها:

إن الورى أطلقوا ريحاً إلى سقر   تقود للنار قوماً دانه البشر(٢٨٩)

يبدو أن أبا شبكة لم يسهل عليه التغلّب على آثار تجاربه، فعلى رغم أن علاقته الآثمة مع بطلة **أفاعي الفردوس** يمكن أن تكون قد انتهت عام ١٩٢٩، إلا أن «شمشون» و«سدوم»، وهما تعبير رمزي عن نفوره وغضبه، قد كتبتا بعد ذلك بسنوات، وحتى في «الطِّرح» آخر القصائد، وقد كتبها عام ١٩٣٨، نجد ظلالاً باقية من هذه التجربة العاصفة، ونبرة من الحزن والندم تشيع في القصيدة:

ألأني بذلت حبي ولم أطعمكِ منه سوى الفتات الباقي؟(٢٩٠)

إن نظرة عجلى على **أفاعي الفردوس** تعطي المرء انطباعاً مباشراً بأصالة الشاعر وطرافته، فموضوعاتها غير المألوفة، وجوّها العنيف العاصف، ولهجتها وطريقة التناول فيها، سرعان ما تفرض نفسها على القارئ. لكن نظرة أكثر تحليلاً تكشف أن أهمية الديوان وحيويته تكمنان في أبعد من ذلك. ففي المقام **الأول**، الشعر في **أفاعي الفردوس** شعر صراع. وهذه تجربة نادرة في الشعر العربي الذي لا يصور في العادة سوى القليل من الصراع الروحي. و**ثانياً**، الشعر هنا هو شعر عُصاب تهيمن على الشاعر فيه الهواجس والرؤى المرعبة والمخاوف المدمّرة. و**ثالثاً**، هو شعر يتناول الاعتراف ورفض الذات. وهذا يقع على النقيض من الفخر الذي يعج به الشعر القديم(٢٩١). ثم إن هذا الشعر يتناول قضية الجنس بشكل مباشر، لكنه يجانب البذاءة، بل، على النقيض من ذلك، إنه يعبّر عن احتقار للعلاقات الجنسية الآثمة، وليست له أي علاقة بالشعر الذي يحتفل بموضوع الحب الجسدي في العربية. لقد تحدث أبو شبكة عن الشذوذ، لكنه لم يكن شاذاً، وعلى رغم أنه تعرّض للفساد، إلا أنه لم يكن به ميل إليه. أخيراً، هذا شعر يجمع بين الإثم والتقوى. فغضبه إزاء ما ارتكب من خطايا هو في جوهره «غضب ديني»، دفع إليه ما كان يشعر به من ازدراء نحو الجسد، وهو شعور يبدو أنه قد نشأ من تعاليم المذهب الكاثوليكي. أمّا ثنائية الشاعر فإنها تنبع من تجربة حقيقيّة أكثر مما هو الحال لدى شعراء المهجر.

---

(٢٨٨) انظر: الياس أبو شبكة، «أنا،» في: حبيش، محرر، **دراسات وذكريات**، ص ١٢ ـ ١٤.

(٢٨٩) أبو شبكة، **أفاعي الفردوس**، ص ١٠١.

(٢٩٠) المصدر نفسه، ص ١٠٦.

(٢٩١) لكن ذلك لا يعني أن أبا شبكة لم ينغمس في مدح الذات، لأنه فعل ذلك أيضاً، فأسبغ تنويعاً أكثر طرافة على الصورة التي يعكسها لنا عن شخصيته.

وثمة أشياء ثلاثة أخرى تفسّر موقف أبي شبكة تجاه الخطيئة. فرفضه لـ«أم الطفل»[٢٩٢] كما كان يدعوها غالباً، وإدانته العنيدة لتحللها الجنسي معه وتفريقه بين النساء البريئات والنساء العاهرات في ديوانه تمثل الثنائية العربية التي مرّ ذكرها في الحديث عن شعر عمر أبي ريشة. فهو يخاطب البريئة بهذه العبارة:

وحق روحك يا غلوا، ولو غدرت بي الليالي وأصمت قلبي النُّوب
إن كنت في سكرة أو كنت في دعر ومر طيفك مرّ الطهر والأدب[٢٩٣]

لكنه يخاطب الأخرى بهذه الأبيات الملتهبة:

أميرة الشهوة الحمراء إن دمي من نسلك الهادم المهدوم فاحترمي
خلقت تحترفين الموت فاقتربي مني فإني احترفت الموت من قدم
....
هاتي من العهر أشكالاً ملوّنة نمهرْ بها بعضنا بعضاً وننهدم[٢٩٤]

ولا بد من أن نشأته القروية قد أكدت هذا الموقف ووسّعت منه. فقانون الشرف القروي في الوطن العربي في العقدين الثالث والرابع، على رغم أنه أشد قسوة على المرأة، الا أنه كان يحدد ما يمكن السماح به للرجل. لقد كان أبو شبكة ينال من شرف رجل آخر وهذه الحقيقة ملأته باحتقار الذات:

أقول لها أعراق زوجك لم تزل وفي قلبه عطف الأبوّة لم يبرَ
ولم يبر إحساس الرجال بصدره فحبك يجري منه في الجهة اليسرى
أقول لها ثوب العفاف، تذكري ففي ساعة الإكليل لم يك مغبّرا
لبستِ رداء العرس أبيض ناصعاً فمن أين جاءت هذه اللطخة الحمرا؟[٢٩٥]

وأخيراً، فإن هذه المفاهيم قد تلوّنت بقراءاته في الأدب الفرنسي. ويختلف النقاد في مدى تأثير الأدب الفرنسي فيه. صحيح أنه كان شاعراً على درجة عالية من الأصالة بحيث لا يلجأ إلى التقليد المباشر، لكنه عاش في عصر كان الإبداع العربي فيه بحاجة إلى وسائل جديدة وخبرة شعرية أكثر اتساعاً. وليس من شاعر يستطيع الخلاص من آثار قراءاته في أشعار يحبها، لأن المؤثرات تجد سبيلها إلى ملكته الإبداعية بصورة خفية. لذلك يصعب القول إن إنتاج الشاعر الذي عكس أسلوباً في مقاربة

(٢٩٢) يشير إليها بهذه الطريقة في عدد من القصائد. انظر: «الأفعى» ص ٤٨؛ «في هيكل الشهوات» ص ٥١ ـ ٥٢، و«عهدان» ص ٦٥، في: المصدر نفسه.
(٢٩٣) من «هيكل الشهوات» في: المصدر نفسه، ص ٥٠ ـ ٥١.
(٢٩٤) من «الشهوة الحمراء» في: المصدر نفسه، ص ٦٩.
(٢٩٥) من «الأفعى» في: المصدر نفسه، ص ٤٦.

الشعر غير مسبوق في العربية، لم يقع تحت تأثير مباشر أو غير مباشر لقراءاته في الشعر الفرنسي. وقد يقول المرء إن قراءاته في الكتاب المقدس إلى جانب قراءاته في الفرنسية قد ساعدت أيضاً في تكوين شخصيته الشعرية.

وتظل مجموعة **أفاعي الفردوس** كتاب معاناة دينية يكون فيه الألم طريقاً نحو الندَم وتنقية النفس. ففيه نجد تمزقاً داخلياً من خلال محاورة الشاعر مع الخطيئة، ونشهد إصراراً على تعرية الخطيئة كوسيلة لبلوغ النقاء[٢٩٦]. والموضوع المتكرر هو الصراع بين الفضيلة والرذيلة، بين الخطيئة والندم. والشاعر واقع في قبضة شوق مدمّر يرفضه، حتى وهو لا يزال تحت سطوته:

فربّ نيّرة يا ليل توقظني ... إلى العفاف فأنسى عبء آثامي
أحسّ في جسدي شوقاً يعذبني ... ففي دمي سورة كالخمر في جامي
....
حبّي النقيّ كإيماني القديم مضى ... وَهْمٌ هذيت به من بعض أوهامي![٢٩٧]

وهو يصارع للحفاظ على آخر ما تبقّى من البراءة المفقودة في روح هي فاضلة في أساسها، وليخلّص نفسه من الآثار المدمّرة لورطة جسدية غير مقبولة؛ وفي بعض الأحيان يبلغ به اليأس إلى أن يتخلّى عن الصراع في استسلام انتحاري محض:

فلْنَمُت يداً بيد ... ولنغيِّب البريقْ
بين شهوة الجسد ... والرحيقْ[٢٩٨]

وهو في غضبه وعدم قدرته على إيقاف رغبته العارمة، يستذكر قصصاً عن النساء الغاويات في قصص التوراة. فقصيدتا «شمشون» و«سدوم» ليستا من القَصص الحقيقي، بل هما تصوير حالة ذهنية من العذاب الشديد لدى الشاعر. إنه هنا يندب براءته الضائعة، تلك البراءة التي بكاها في مناسبات عديدة سابقة:

وكلما ذِكرُ اسمي مرّ في فمه ... ذكر التي صقلت للموت أغلالي
ذكر التي اختصرت عمري بشهوتها ... وخلّدت عهرها الدامي لأجيال[٢٩٩]

---

(٢٩٦) انظر: كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» ص ١٦١.

(٢٩٧) من «الشهوة الحمراء» في: أبو شبكة، المصدر نفسه، ص ٦٧.

(٢٩٨) من «شهوة الموت» في: المصدر نفسه، ص ٧٦ ـ ٧٧.

(٢٩٩) من «الشهوة الحمراء» في: المصدر نفسه، ص ٧٢. انظر أيضاً «الخيال النقي» في: المصدر نفسه، ص ٦٢.

ويذكّرنا أبو شبكة ببودلير في معالجته العنيفة موضوعاته وفي رؤاه الكئيبة. فقد اشترك الشاعران في رؤيا نوعين من الحب هما، كما يقول مارتن ترنل (Martin Turnell) عن بودلير، «نوع يمثل الموت والتدهور ونوع يمثل الحياة والسعادة»(٣٠٠).

إن تأثير بودلير في الشاعر يستحق بحثاً أطول، إلا أننا هنا لا يسعنا سوى تناول مثال واحد آخر من التأثير الفرنسي فيه، وذلك في قصيدة ألفريد دو ڤيني (Alfred de Vigny) «غضب سامسن»، لنرى تأثيرها في قصيدة «شمشون» لأبي شبكة(٣٠١).

لا شك في أن أبا شبكة قد تأثر في قصيدته بالشاعر دو ڤيني(٣٠٢)، ولكن ثمة نقاط اختلاف. ففي المقام **الأول** نجد أن صُور أبي شبكة تخصّه وحده: الأسد الغضوب، اللبوة الشبقة، الأفعى اللعوب الماكرة... إلخ. **وثانياً**، نجد القصيدة الفرنسية تبدأ هادئة وصفية، ثم تتدرج صاعدة نحو ذروة من الغضب العارم في النهاية، بينما تبدأ قصيدة أبي شبكة غاضبة وتستمر على الوتيرة نفسها حتى تبلغ أزمة عاطفية عنيفة قرب النهاية. والشيء المؤثر بشكل خاص في القصيدة العربية هي إيجازها وشدة أسرها. فهي ليست قصصية مثل **المريض الصامت**، لكنها تفترض أن القارئ على علم بالقصة. إن حكاية قصّ الشَّعر مثلاً محذوفة، على الرغم من أن القارئ يُهيّأ لها بتحذيرات وتحدّيات يوجِّهها الشاعر نحو دليلة. فهي جميلة، في جمال حيّة عدن. وفي نهديها يكمن الموت:

مـلْـقِـيـهِ فـبـيـن نـهـديـك غـامـت   هـوّة الموت فـي الـفـراش الـوثـيـر

ومن شفتيها يسيل السم:

وعـلى ثـغـرك الجـمـيـل ثـمـار   حجبت شهوة الردى في العصير

وصوت الشاعر يغيب أحياناً، ويبقى شمشون يتكلم عند هبوط الظلام بصوت

---

(٣٠٠) انظر تحليله لقصيدة بودلير، في: Martin Turnell, *Baudelaire: A Study of His Poetry* (London: Hamilton, [1953]), p. 265,

وانظر تحليله لقصيدة بودلير «Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive»، ص ٢٦٣ ـ ٢٦٥.

(٣٠١) انظر: Alfred de Vigny, *Poèmes choisis*, edited by Allison Peers, Modern Language Texts. French Series: Modern Section (Manchester: The University Press; London; New York: Longmans, Green and Co., 1918), pp. 68-72.

وحول شمشون، انظر: أبو شبكة، **أفاعي الفردوس**، ص ٢٧ ـ ٣٦.

(٣٠٢) يعتقد لبكي أن ما اجتذب أبا شبكة إلى أدب التوراة هو قصيدة دو ڤيني. انظر: لبكي، **لبنان الشاعر**، ص ١٦٩. ويعتقد عبود أن الشاعرين يتحدان في غضبهما ضد دليلة. انظر: مارون عبود، **مجددون ومجترون** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٤٨)، ص ١٠٢.

رجل لا يشك في خطورة الشر الذي تُجنّه رفيقته الجميلة. وينزل الستار ليعود فيرفع ويكشف عن الجريمة. غير أن خلفية المشهد نقيض كبير، لأننا نجد الصبح يضحك في وجه الشمس المشرقة:

وأتى الصبح ضاحك الوجه يرغي   زبد النور في ضحاه الغرير

ليس غير كلمة واحدة في هذا البيت توحي بوجود الشر: «يرغي»، ففقاعات النور لا تتراقص هنا، بل ترغي. لقد حقق أبو شبكة نجاحاً كبيراً باستعارته قصة معروفة وتحويلها إلى تجربة شخصية.

وتتشابه القصيدة العربية مع القصيدة الفرنسية في نقاط عديدة. فكلتاهما، بعبارة ب. ج. كاستكس (P. G. Castex) «صرخة غضب هائلة»(٣٠٣). وأبو شبكة، مثل دو ڤينيي قد «لخَّص في هذه الأبيات بشكل يثير الإشفاق تجربته القاسية في الحب»(٣٠٤)، على رغم أن قسوة التجربة عند أبي شبكة تصدر عما تركته من أثر مدمّر في براءته وعافيته العقلية. لكن النتيجة واحدة، لأن قصيدة أبي شبكة «تترجم بشكل رمزي حالة روحية يقبلها الشاعر»(٣٠٥). وفي القصيدتين، كذلك، إشارة قوية إلى صراع الجنسين. ويعبر أبو شبكة عن احتجاجه بما يلي:

والعظيم العظيم تضعفه أنثى   فينقاد كالحقير الحقير

لكن احتجاج دو ڤينيي يتشكل في عبارة أقوى: «عاجلاً أم آجلاً، المرأة دوماً دليلة».

وكراهية المرأة عند أبي شبكة تقتصر على المرأة الساقطة، وهو يعبّر عن ذلك في قصائد عديدة أخرى، منها قصيدته الطويلة «غلواء»، التي كتبها في الفترة نفسها. إنه لم يستطع الانفلات قط من القيم المتمثلة في تراثه الخاص.

تشترك القصيدتان بحرارة صدقهما، وكثافة تعبيرهما، وبجمالهما المأساوي، كما تصوّر كلتاهما تشاؤماً عميقاً(٣٠٦). لكن أبا شبكة، على رغم أنه قد تأثر، ولا شك، بأسلوب دو ڤينيي ونَفَسه في القصيدة، الا أنه يبقى محتفظاً بتفرّده، ويقدم عملاً فنياً كبيراً يمكن القول إنه يتفوّق على قصيدة دو ڤينيي قوة وجمالاً.

---

(٣٠٣) Pierre Castex, *Vigny, l'homme et l'œuvre*, connaissance des lettres; 34 (Paris: Boivin, [1952]), p. 131.

(٣٠٤) المصدر نفسه، ص ١٢٩، وانظر تعليق المؤلف على حب دو ڤينيي الفاشل لماري دورفال ودافعه الشخصي لكتابة القصيدة، في: المصدر نفسه.

(٣٠٥) المصدر نفسه.

(٣٠٦) حول نقد لقصيدة دو ڤينيي، انظر: المصدر نفسه، ص ١٣١.

لكن هذه القوة الفنية والسيطرة لا توجدان بالمستوى نفسه في جميع قصائد الديوان. فقصيدة «القاذورة» مثلاً، لا ترقى إلى مستوى «شمشون» أو «سدوم» أو «الأفعى» أو «الشهوة الحمراء» وغيرها. ويعجب مارون عبود في قصيدة «القاذورة» من «فن تصويري» يقارنها بقصيدة بودلير «الجيفة» لأنها، في نظره، «مجموعة جيَف»[٣٠٧]. إننا نجد بعضاً من أهم خصائص شاعرية أبي شبكة في هذه القصيدة، مثل التفصيلات المرعبة:

وأغمدتُ في صلب الدجنة ناظري وفي كل جفن لي من الهدب مبرد
فأبصرت أطباقاً تعمّدها يد أصابع من عظم، وتصبغها يد[٣٠٨]

ومنها استغلال الصور الصوتية:

وللحمأ الغالي نشيشٌ ورغوةٌ كأن الورى مستنقع يتنهد

لكن هذه القصيدة لا ترقى إلى النوع نفسه من الشفافية والتناسق الفني بين الصورة والتجربة الذي نجده في أفضل أعماله، ففي قصائده الأفضل نشعر بوجود ما يدعوه ترنل «المنطق الداخلي الموجود في تلاحق الصور وفي الطريقة التي يساند بعضها بعضاً، أو تقف الصورة فيها على النقيض من الصورة الأخرى عن عمد»[٣٠٩]. لكنه في قصيدة «القاذورة» يبدو مرتبكاً يعوزه «التطابق بين المنطق الداخلي والمنطق الخارجي». والشاعر في هذه القصيدة وفي «الدينونة» يكشف عن رؤية مشوّشة منفّرة للعالم الذي لا يجده سوى كومة من القبح والشر. فهو يقذف بصوره الواحدة تلو الأخرى، في لهاث محموم، من دون لحظة تمهّل. لكن الفن، في أحسن حالاته، قادر على التنقية والتنسيق بين الانطباعات الشديدة، وعلى ترجمتها إلى علاقة مناسبة جمالياً بين الصورة والتجربة والعاطفة. أما هاتان القصيدتان، وقد كتبتا عامي ١٩٣٣ و١٩٣٤ يمكن أن تعدّا بداية ما أدعوه في هذا الكتاب «شعر الصور المنفرة جداً» وهو اتجاه بلغ أقصى حدود اللاجمالية في قصيدة «عبقر» لشفيق المعلوف[٣١٠]. على الرغم من أن شعر أبي شبكة بوجه عام يشكّل سجلاً للتجارب الداخلية، فإن نظرته العامة لم تكن بمعزل عن الوضع العام المعاصر، ولا شك في أنه كان قلقاً بسبب ما يراه انهياراً في القيم التقليدية:

صبّي الخمور فهذا العصر عصر طلا أما السكارى فهم أبناؤه النُجبُ
....

(٣٠٧) عبود، **مجددون ومجترون**، ص ١٠٤.

(٣٠٨) أبو شبكة، **أفاعي الفردوس**، ص ٣٨.

(٣٠٩) المصدر نفسه، ص ٢٦٣. قارن مع: عبود، المصدر نفسه، ص ١٠٥، حيث يرى أن الصورة والمفردات متناسقة بمهارة.

(٣١٠) انظر الفصل الثاني من هذا الكتاب، ص ١١٣ ـ ١١٤.

ولا تخافي عَذولاً فالعذول مضى والعصر سكران يا أخت الشقا تعِبُ
طريقه الشك أنى سار يملكه وحلمه الشهوات الحمر والقِرب(٣١١)

كانت النظرة العامة في تلك الفترة غائمة غير واثقة، ولكن المجال قد بدأ يتسع للإحساس بالغضب الأخلاقي الشخصي وللتساؤل الممضّ حول مستويات القيم المتغيّرة مع الميل إلى توكيد الأخلاق والقيم الموروثة. ومن الطريف أن نرى شعر الطليعة في الثلاثينيات والأربعينيات، كشعر أبي شبكة وأبي ريشة، يجنّد نفسه كوسيلة لمثل هذا التوكيد من دون أن يفقد حداثته. لكن هذا التعظيم للقيم الأخلاقية الموروثة لا يستمر بعد الخمسينيات إلا في إنتاج الشعراء الأكثر التصاقاً بالتقاليد.

ولربما تصدر نظرة التقليديين المعاصرين عن دوافع غيرية، وتحمل هدف «التنوير الوطني» بين العدد الأكبر ممن لا يزالون يخلصون لكثير من القيم التقليدية. لكن الاستجابة في حالة أبي شبكة كانت تلقائية، تصدر عن شخصيته وخلفيّته الثقافية الخاصة. ويرى عبد اللطيف شرارة أن شعره لم يكن رومانسياً، بل واقعياً في ثورته على الضيق الاقتصادي والإحباط الخلقي في لبنان في ذلك الوقت(٣١٢). لا شك في أن الأمرين يكمنان وراء خيبة الشاعر وغضبه، ولكن يجب أن نذكر أن تجربته في ذلك كانت شخصية، وأن استجابته العاطفية كانت رومانسية المنحى والتعبير. ولا نكاد نجد معالجة لأي من هذه الأمور عنده بشكل موضوعي غيريّ، فقد كان رفضه ذاتياً، يتلوّن بمعاناته الخاصة:

إبليس خُذهم جميعاً في براقعهم وارفع جناحك عن أبكار أوتاري(٣١٣)

والشيء المهم في ثورته أنه يعتبر، على سبيل المثال، أن خيانة امرأة متزوجة لقيم العفّة والشرف إدانةٌ، لا للمرأة وحدها، بل للعصر بأجمعه كذلك، وهو يندب براءته المضاعة ومعها براءة جيل متهافت بأكمله. فهذه المرأة في نظره لا تختلف عن أي عاهرة أخرى، وهي في انحطاطها بالحب إلى الدرجات السفلى تشكّل رمزاً لتلك القوى التي تنخر في تماسك المجتمع وتلاحمه الخلقي، وهو الذي كانت تقوّيه في السابق فضائل راسخة ومُثل نبيلة(٣١٤).

(٣١١) من «في هيكل الشهوات» في: أبو شبكة، المصدر نفسه، ص ٥٢ ـ ٥٤ وانظر «عهدان» ص ٦٦.

(٣١٢) عبد اللطيف شرارة، **الياس أبو شبكة: دراسة تحليلية**، شعراؤنا؛ ١٠ (بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٦٥)، ص ١٤ وما بعدها. شرارة هو الكاتب الوحيد الذي ينكر رومانسية الشاعر!

(٣١٣) من «الدينونة» في: أبو شبكة، المصدر نفسه، ص ١٠٠.

(٣١٤) قارن ما يقوله ترنل عن بودلير: «العاهرة، التي تحتقر الحب، هي رمز القوى التي حطت من قدر الإنسان في الحضارة الحديثة»، في: Turnell, *Baudelaire: A Study of His Poetry*, p. 233.

من المدهش أن شوقي ضيف قد أساء فهم الموقف بأجمعه في **أفاعي الفردوس**، فهو يرى أن هذه القصائد لا تمثل تجربة حقيقية، بل إنها قد حيكت موضوعياً ليتسنى للشاعر أن يصوّر شبق المرأة المدمّر. يصرّ ضيف على أن الشاعر في هذه القصائد لم يشرب سم التجربة شخصياً، ولم يزد على أن يقوم بدور الواعظ ذي النظرة التشاؤمية[٣١٥]. ويبين لنا هذا أن نقد ضيف لا يقوم على دراسة حياة الشاعر وأنه يفتقر إلى الحدس النقدي الذي كان يجب أن يكشف عن لهجة متوهجة من المعاناة الحقيقية التي تشيع في القصائد.

على رغم أن أبا شبكة كان قادراً على تنويع عنصر اللهجة في الشعر، إلا أنه لم يتخلَّ تماماً عن الأسلوب الخطابي في **أفاعي الفردوس**. فالتوتر والضنك، واللوعة والعذاب في شعره تتخذ درجة من العنف بحيث يرتفع صوته بالاحتجاج والإدانة. وحتى اعترافاته في قصائد مثل «الصلاة الحمراء» تبدو أشبه بصرخات عالية من غريق:

لكم دعتني إلى الفحشاء أميال   وأنذرتني تجاريب وأهوال
إن التجاريب للألباب موعظة   لكنها لأولي الإضلال إضلال[٣١٦]

من مميزات **أفاعي الفردوس** افتتاحياتها الفخمة، فالقصائد تبدأ عادة بصور مذهلة وابتهالات أخّاذة. وهو غالباً يخاطب الآخر: الله، المرأة، شخصاً مجهولاً، أو نفسه أحياناً. وأفعال الأمر التي يستخدمها في هذه السياقات تذكّر بالشعر القديم وتسبغ أثراً درامياً على قصائده.

وصوره حسّية تمثل إلى حد كبير مزاجه وطبيعة تجربته. وهي شديدة الارتباط برؤياه الداخلية:

وسوف ترى فيك المآثم نعجة   قد التصقت في بطنها حيّة سمرا[٣١٧]

إنه يصور هنا انطباعه عن علاقته بالمرأة المتزوجة. فهو يقول عنها كذلك في القصيدة نفسها:

ستحفر مصقول الرخام بجسمها   شفاهك حتى تُبرز الأعظم الصفرا

---

(٣١٥) «اللذة الصاخبة في أفاعي الفردوس» في: ضيف، **دراسات في الشعر العربي المعاصر**، ص ١٥٨ ـ ١٧٧، وانظر بصورة خاصة ص ١٦٤ و١٦٧ ـ ١٦٨.

(٣١٦) أبو شبكة، **أفاعي الفردوس**، ص ٨٤ ـ ٨٥.

(٣١٧) من «الأفعى» في: المصدر نفسه، ص ٤٧.

وثمة هوَس يربطها بأفعى التوراة[٣١٨]، فالديوان كله يحمل اسم الأفعى ـ المرأة في الفردوس.

وفي بعض صوره حيوية وهّاجة:

أخاف في الليل من طيف يسيل على موجات عينيكِ حيناً ثم يغترب[٣١٩]

وهذا البيت من القصيدة نفسها:

صبّي الخمور ولا تُبقي على مهج موج الشباب على رجليك يصطخب

وهو بارع في استخدام الاستعارة ليوحي بجوّ ويتنبأ بحدث وشيك:

مـلّـقـيـه فـالـليل سـكـران واهٍ يـتـلـوّى فـي خـدره المسـحـور
ونـسـور الـكـهـوف أوهـنـهـا الحـب فـهـانـت لـديـه كـالـشـحـرور[٣٢٠]

وصور الأصوات وسيلة أخرى لإبداع جوّ خاص:

وجـعـلـتِ غـرغـرة الأفـاعـي كـأسـه ليذوق منها كل قلب مصرعه[٣٢١]

ومثل هذا البيت:

وكانت الخمر ترغي في مقاصفها والجن تعزف والنيران تنفجر[٣٢٢]

وثمة الكثير من الصور الحركيّة:

طـوّفـتِ بي مـيـتـاً بـأروقـة الـلـظـى فحملتُ تابوتي وسرتُ بمأتمي[٣٢٣]

وهذه الصور قد تفحّ بالموت وقد تكون محض مرعبة، لكنها غالباً ما تكون ذات قيمة جمالية كبيرة:

ستملكها ما شئت بعد فلا تخف فـإن ابـنـهـا لما يـزل يجـهـل الأمـرا
صغير، بريء العين، يرضى بلعبة فيرقد مغبوطاً بذي الهبة الكبرى
يـنـام ولا يـدري بـأن سـخـافـة تـلـهّى بها كانت لموبقة سعرا[٣٢٤]

---

(٣١٨) انظر إشارات عدة إلى هذه في «شمشون» ص ٢٧، ٣١ و٣٥؛ «في هيكل الشهوات» ص ٥٠، و«سدوم» ص ٥٨، في: المصدر نفسه.

(٣١٩) من «في هيكل الشهوات» في: المصدر نفسه، ص ٥٠.

(٣٢٠) من «شمشون» في: المصدر نفسه، ص ٢٧ ـ ٢٨.

(٣٢١) من «سدوم» في: المصدر نفسه، ص ٥٨.

(٣٢٢) من «الدينونة» في: المصدر نفسه، ص ١٠٥.

(٣٢٣) من «سدوم» في: المصدر نفسه، ص ٦٠.

(٣٢٤) من «الأفعى» في: المصدر نفسه، ص ٤٨.

ولديه العديد من الصور الطويلة العريضة التي تنتظم عدة أبيات(٣٢٥)، وهو غالباً ما يلجأ إلى التناقض:

قد أشرب الخمر لكن لا أدنّسها وأقرب الإثم لكن لست أرتكب(٣٢٦)

والأمر نفسه ينطبق على «قيثارهِ» الذي لا يصيبه الدنس أبداً(٣٢٧).

تقف مجموعته التالية على النقيض تماماً من **أفاعي الفردوس** وتؤكد أنواع الاتجاهات المتناقضة عند هذا الشاعر(٣٢٨). صدرت مجموعة **الألحان** عام ١٩٤١ وتصور رفضاً عميقاً، على المستوى العاطفي والفكري، للتعقيدات نفسها التي تعرضها **أفاعي الفردوس**. وكانت هذه المجموعة تضم سبع عشرة قصيدة، والثلاث الأخيرة منها تعود إلى قصيدته الطويلة «غلواء» التي نشرها بشكلها الكامل بعد ذلك بحوالى أربع سنين. ومن بين القصائد الأربع عشرة الباقيات ثمة عدد من النمط الرعوي الصرف الذي تنبع الأغنية فيه، بعبارة و. و. غريغ (W. W. Greg)، من تشوّف روح الشاعر المتعبة للهروب نحو حياة من البساطة والبراءة(٣٢٩). فالرعاة في إحدى هذه الأغاني يتحدون مع الفلاحين ويشترك الجانبان في مدح البساطة الريفية وخصوبة حياة الريف وجمالها:

الراعي ـ

حقولنا سهولنا كلها طرب كلها غنى

الشمس فيها ذهب والسواقي منى

الحصادون ـ

الى الحصاد جنى الجهاد قلب البلاد يحيا بنا

هيا احصدوا وأنشدوا الحب قلب ويد(٣٣٠)

---

(٣٢٥) انظر صورة الأسد كمثال واحد حيث تستمر الصورة عنده لعدة أبيات في: «شمشون» في: المصدر نفسه، ص ٢٨ ـ ٢٩.

(٣٢٦) من «في هيكل الشهوات» في: المصدر نفسه، ص ٥٢.

(٣٢٧) انظر قصيدة «الدينونة» في: المصدر نفسه، ص ٩٧.

(٣٢٨) يفسر يوسف غصوب أساليب الشاعر المختلفة بكونها نتيجة قراءاته المتواصلة. انظر: يوسف غصوب، «لون جديد في الشعر اللبناني،» في: حبيش، محرر، **دراسات وذكريات**، ص ٣٥. ولكن عبد الله خود، صديق الشاعر، يرجع هذا ـ وهو على حق ـ إلى المراحل المختلفة لحياته وتطوره الروحي. انظر: عبد الله خُود، «شاعرنا الرومانطيقي،» في: حبيش، محرر، المصدر نفسه، ص ٤٨ ـ ٤٩.

(٣٢٩) Walter W. Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama: A Literary Inquiry, with Special Reference to the Pre-restoration Stage in England* (London: A. H. Bullen, 1906), p. 6.

(٣٣٠) الياس أبو شبكة، **الألحان** (بيروت: دار المكشوف، ١٩٤١)، ص ٨.

في إحدى هذه القصائد ثمة نغم رقيق من الكآبة، بسبب الشعور بالتناقض بين حياة الماضي وما فيها من بساطة وجهد نبيل وبين حاضر باتت تهجّنه حضارة مُسفّة:

كــان الــضــمــيــر الــهــنــي مــن كــنــزنــا المزمــن
وراحــة الــوجــدان وكــان.. كــان الأمــان
والــعــيــش حــلــو الجــنــي
يــا دهــر أرجــع لــنــا
مــا كــان فــي لــبــنــان[٣٣١]

ثمة نغميّة ناعمة وسيولة رائقة في هذه الأغاني، لكنها لا ترقى إلى مستوى شعره الآخر. ولكي ينسجم مع الموضوع الذي تمتد جذوره الحقيقية إلى اللغة الدارجة، اضطر إلى استعمال مفردات بالغة التبسيط وإلى موسيقى سهلة المتناول. إن أبا شبكة ليس في أفضل أحواله عندما يكتب بشكل موضوعي، فموهبته الشعرية الحقة تنبع من التركيز على التجربة الشخصية وتناول المواضيع الكبرى. وعلى رغم محبته البساطة، لم يكن أبو شبكة بالإنسان البسيط، بل كان واحداً من أكثر الشعراء تعقيداً في العربية الحديثة. كانت محبته حياة الريف قد أكسبته لمسة قروية بسيطة، تظهر أحياناً في موقفه المثالي من العلاقات البشرية وأحياناً في ولعه بالنقاء الذي كان مهووساً به.

إن رزّوق على حق إذ يرى عنصراً رومانسياً في **الألحان**[٣٣٢]، لكنه لا يذكر أن بعض هذه الأغاني يتصل مباشرة بالتراث الرعوي في الأدب. وربما كان أبو شبكة متأثراً بتراث حي قائم من الشعر الشعبي اللبناني[٣٣٣]، وقد يكون تأثر من بعيد بما وجد من «بساطة عاطفية لا واقعية» في رواية سان ـ بيير **بول وڤيرجيني** التي ترجمها إلى العربية عام **١٩٣٣**، إذ إن هذه الرواية قد تأثرت بدورها بالشعر الرعوي[٣٣٤].

ومن الخصائص الرعوية في هذه الأغاني ما توحي به من حسّ التناقض بين المدينة والريف. ويؤكد هذا ما نعرفه عن محبة الشاعر بساطة الحياة في الريف وكراهيته لما في المدينة من مادية ولا أخلاقية وصفهما في مقالة كتبها عام ١٩٤١، وهي سنة ظهور **الألحان**[٣٣٥] بالذات. يعلّق رزّوق على هذه المقالة، لكنه يعزو ألحان

---

(٣٣١) المصدر نفسه، ص ٢٤.

(٣٣٢) رزوق، **الياس أبو شبكة وشعره**، ص ٢٠٩ و٢١١.

(٣٣٣) هذا التقليد الموجود عند من سبقوا من الشعراء الشعبيين كرشيد نخلة الذي تكلمنا عليه كان واسع الانتشار خلال القرن ولم يزل كذلك الآن.

(٣٣٤) Greg. *Pastoral Poetry and Pastoral Drama: A Literary Inquiry, with Special Reference to the Pre-restoration Stage in England*, p. 13.

(٣٣٥) وعنوان المقالة «الأديب والأرض»، وقد قال رزوق إنه كان قد نشرها في: **المكشوف**، العدد ٣١٤ (١٩٤١)، ص ١. انظر أيضاً: رزوق، المصدر نفسه، ص ٢٠٦.

أبي شبكة إلى مشاعر وطنية وإلى رغبة في دعوة مواطنيه إلى محبة الريف وتمجيده[٣٣٦].

ونجد رئيف خوري، وهو ناقد ذو رؤيا اشتراكية واضحة، يمدح وطنية أبي شبكة كما تبدو في هذه الأغاني، لكنه يأخذ على الشاعر أنه لا يتناول واقع الحياة الحقيقي في لبنان، بل يصف، شأن جميع الرومانسيين، حياة الفلاحين في لبنان على أنها حياة سعيدة[٣٣٧]. لكن مناقشة المشكلات الاجتماعية أبعد ما تكون عن الخصائص الرعوية، وأبو شبكة، الذي يحسب المرء أنه كان يدرك تماماً نوع ما كان يكتبه من شعر، لم يكن يريد قط لهذه الأغاني الأنيقة الرشيقة أن تجسّد أكثر من صورة جذّابة لكنها أصيلة لما في الحياة الرعوية من بساطة غريرة.

من المناسب الآن مناقشة مجموعة **غلواء** التي لم تنشر بشكلها الكامل حتى عام ١٩٤٥، لكن بضعة أجزاء منها كتبت بين عامي ١٩٢٦ و١٩٣٢. هذه في الواقع قصيدة طويلة واحدة ذات بناء طريف، لأن الشاعر قسّمها إلى مراحل أربع، وكل مرحلة تنقسم بدورها إلى بضعة أجزاء. ينوّع الشاعر في أوزانه بين مقطع وآخر مستخدماً ستة من الأوزان هي: الرجز، والمتقارب، والسريع، والخفيف، والطويل، والوافر. و«غلواء» قصيدة طريفة الفكرة والتناول قد يحتار النقاد في حقيقة قيمتها الفنية. وهي بوجه عام قصيدة غير جذابة جداً، فلا قصتها ولا أسلوب بعض المقاطع فيها مما يستهوي القراءة بشكل خاص. لكنها في بعض المواضع تبلغ درجة عالية من الجمال والبراعة الفنية. تدور القصة حول «غلواء» الشابة الجميلة العفيفة التي تزور قريبة لها في مدينة أخرى. وتستيقظ ذات ليلة لتجد قريبتها في وضع آثم مع رجل. وتصاب غلواء بصدمة محمومة وتبقى مريضة لمدة طويلة حتى تصل إلى اقتناع بأنها هي التي أَثِمت. ثم تتحدث القصة عن أحزان ومعاناة حبيبها الشاب، شفيق، وعن عذابها وضناها الروحي. وفي النهاية تصيب شيئاً من الشفاء.

على رغم أن أبا شبكة اجتهد في مقدمة الديوان أن يؤكد للقارئ أن **غلواء** ليست قصة حقيقية، لكن اصدقاءه، ومنهم فؤاد حبيش وجورج غريّب وميخائيل نعيمة، يرون غير ذلك[٣٣٨]. وكل ما يستطيع المرء قوله في ثقة إن القصة تبدو

---

(٣٣٦) رزوق، المصدر نفسه.

(٣٣٧) خوري، «أبو شبكة في لبنانياته،» ص ٧٠.

(٣٣٨) انظر: حبيش، محرر، **دراسات وذكريات**، ص ١٥٢، ١٠٣ و٢٥ على التوالي. حول أفكار هؤلاء الكتاب، انظر أيضاً: رزوق، **الياس أبو شبكة وشعره**، ص ١٦٨ ـ ١٦٩، حيث يقول إن الشاعر رسم فيها صورة مبالغة لـ «غلواء». انظر أيضاً مقالة ابي شبكة الذي أورد رزوق جزءاً منها، ص ١٦٦، من **المعرض**، العدد ٩٣٤ (١٩٣١)، حيث يحاول الشاعر أن يميز أكثر بين الفتاة الحقيقية في حياته والبطلة في القصيدة.

حقيقيّة بشكل مقنع، وهو أكثر ما يهمنا من وجهة نظر فنية. وقد قال أبو شبكة عندما نشر القصيدة إنه سبق أن أحرق أكثر من نصفها(٣٣٩).

في هذه القصيدة يبدو للمرة الثانية أن أكثر ما يشغل الشاعر هو ذلك الهوس بالخطيئة والطهر. وتنتشر على القصيدة مسحة قاتمة من التشاؤم تبدو في شكل خيالات ورؤى من الرعب، تقترب أحياناً من هلع الموت:

فأبصر المريضة المحتضرة مسدولة الذوائب المبعثرة
جنيّة هائمة في مقبرة
وحلّ في أهدابه تابوت في قلبه صبيّة تموت(٣٤٠)

وفي هذه الأبيات ثمة صور من التفسخ الجسدي تذكرّنا جداً بقصيدة بودلير «الجيفة»:

وتارة في كفن ملتفّة يسرّح الموت عليها كفّه
بحسرة عاطفة ولهفة
بارزة في فمها الأسنان مزرقّة كأنها ديدان
والّلثة الحمراء زعفران(٣٤١)

لكن الشاعر في هذه القصيدة يستطيع كذلك تصوير بعض الرؤى البراقة الجميلة.

فهو هنا يحتفل بإطلالة الوحي الشعري:

قدّست شعلة السما فمك الأنسيّ فاحمد نار السماء ومجّدْ
وهواك الشقي قدّسه الدمع فغمّسه بالدماء وخلّدْ
فجّر الحب من فؤادك شعراً أيها البلبل الصموت فأنشد(٣٤٢)

وثمة رؤى غيرها من العذاب المطهّر والألم تهيّئ الشاعر لكي يبصر نور الله:

من ليس يرقى ذروة الجلجلة ولم يسمّر في الهوى أنملة
ويرفع العلقم والخلّ له

(٣٣٩) كما روى صديقاه جورج غريب وفؤاد حبيش، «أنا وأبو شبكة،» في: حبيش، محرر، **دراسات وذكريات**، ص ١٠٣ ـ ١٠٤ و١٥٤ ـ ١٥٦ على التوالي.

(٣٤٠) الياس أبو شبكة، **غلواء** (بيروت: مكتبة صادر، ١٩٤٥)، ص ١٤.

(٣٤١) المصدر نفسه، ص ١٣.

(٣٤٢) المصدر نفسه، ص ٦٩.

....

لـن يـعـرف الـعـمـر شـعـاع الإلـه .... [٣٤٣]

تتعثر الحكاية في القصيدة أحياناً، لكنها قد تبلغ مراقي البراعة في بعض المقاطع، كذلك المقطع الذي تتحدث فيه والدة البطل معه. وتكشف الحكاية هنا عن ذلك النوع من القلق والنصح الذي تقدمه أمّ عربية تقليدية إلى ولدها الذي يعاني الحب[٣٤٤].

وعلى رغم أن أبا شبكة لا يزال يورد في قصيدته صوراً تقليدية مثل «حورية من عذارى الجنان»[٣٤٥]، ومثل:

والـبـدر فـي مخـدعـهـا إنـاء تـسـيـل مـنـه فـضـة بـيـضـاء[٣٤٦]

إلا أن ثمة صوراً غيرها تكشف عن أصالة وحيوية. فلدى الشاعر قدرة ملحوظة على التعبير عن حالته العاطفية الخاصة من خلال صور يختارها:

والموج بـعـد الموج كـيـف ذابـا مـسـتسـلـمـاً على الحصى منسابا
يـقـبّـل الـقـبـور والـتـرابـا

....

ولـلـمـيـاه زبـد كـثـيـف يـنـسـج مـنـه كـفـن خـفـيـف
عـلـيه مـن نـور الـدجـى حـروف[٣٤٧]

هذا المقطع الأخير تحوير مريع لصورة بهيجة ذات قيمة فنية عالية. وبعض صوره الوصفية مؤثرة جداً:

وأذرع الـعـجـائـز المرتجـفـة كـأنهـا مـسـارج مـنـعـكـفـة
جـفـت عـلى قـمـتـهـا الـشـمـوع[٣٤٨]

إن أهم عنصر في **غلواء** هو احتفال الشاعر بالألم والإيمان وتمجيده الشعر. فكما أن الألم وسيلة يبلغ بها الناس معرفة الله، فهو كذلك وسيلة للإبداع الشعري العظيم:

---

(٣٤٣) المصدر نفسه، ص ٨٠.
(٣٤٤) المصدر نفسه، ص ٤٣ ـ ٤٤.
(٣٤٥) المصدر نفسه، ص ٢٦.
(٣٤٦) المصدر نفسه، ص ٢٨.
(٣٤٧) المصدر نفسه، ص ٣٠. يلاحظ التناقض في «نور الدجى».
(٣٤٨) المصدر نفسه، ص ٥١.

اجرح القلب واسقِ شعرك منه فدم القلب خمرة الأقلام
مصدر الصدق في الشعور هو القلب وفي القلب مهبط الإلهام
وإذا أنت لم تعذّب وتغمس قلماً في قراءة الآلام
فقوافيك زخرف وبريق كعظام في مدفن من رخام(٣٤٩)

ويبدو أن أبا شبكة كان شديد الفخر بهذه القصيدة وكان يتوقع لها نجاحاً كبيراً عندما نشرت(٣٥٠). ولو أنه نشرها حال الانتهاء من نظمها في أوائل الثلاثينيات، إذاً لكانت استرعت الانتباه حقاً. لكنها ظهرت بعد نشر عدد من الأعمال الشعرية الأكثر أهمية: مجموعتان من شعر أبي شبكة نفسه، **أفاعي الفردوس**، و**نداء القلب**، ومن سعيد عقل **المجدلية**، و**قدموس**، إذ لم نذكر سوى القليل. وبالمقارنة مع هذه الأعمال لا يبدو أن **غلواء** استطاعت أن تسترعي اهتماماً مماثلاً من القراء في ذلك الوقت.

وقد يكون من المناسب النظر في مجموعتين من شعر أبي شبكة معاً: **نداء القلب** التي ظهرت عام ١٩٤٤ و**إلى الأبد** التي ظهرت عام ١٩٤٥ لأن المجموعتين تعالجان الموضوع نفسه، وتشكلان مرحلة جديدة في حياة الشاعر وتطوره الفني. كانت **أفاعي الفردوس** تعبيراً عن نظرة مأساوية من رجل يقترب من اكتمال الرجولة الناضجة، ويرى في الخيبة انهيار مثالية الشباب. لكن **نداء القلب** و**إلى الأبد** تمثلان العودة إلى البراءة والطهر:

قلت ما زال في خيالك نزر من صباغ على «أفاعيك» ذابا
فامحه واغتسل كأنك لم يعرفك ماضٍ ولم تغنّ كتابا(٣٥١)

العُصاب العنيف الذي نلمسه في **أفاعي الفردوس** يتلاشى هنا لتحل محله أغنية حبور واحتفال. وينكشف شعر الديوانين عن مزاج رقيق لطيف وتجربة جديدة في الحب تزوّد الشاعر بالقدرة على التعبير عن التعاطف والحنان. في **أفاعي الفردوس** كان الشاعر تستهويه رؤيا من الانتقام الرهيب، وكان يتحدث عن العنف والموت. لكنه في هاتين المجموعتين يتحدث بشكل إيجابي وقد تلاشت شكوكه السابقة وحل محلّها اليقين والصفاء:

لي في كأسي يقين لم يكن ذهب الشك مع الحب القديم(٣٥٢)

---

(٣٤٩) المصدر نفسه، ص ٦٥.
(٣٥٠) حبيش، «أنا وأبو شبكة،» ص ١٥٢ ـ ١٥٣.
(٣٥١) الياس أبو شبكة، **إلى الأبد**، ط ٢ (بيروت: دار الحضارة، ١٩٦٣)، ص ٥٠.
(٣٥٢) «هذه خمري» في: الياس أبو شبكة، **نداء القلب**، ط ٢ (بيروت: دار المكشوف، ١٩٦٣)، ص ٦٠.

وإذ نواجه مثل هذا التنوّع في الموقف والتوجّه واللهجة، لا يسع الناقد سوى العجب من هذه المرونة في الأدوات الشعرية في متناول الشاعر. هذه المرونة تصدر عن طبيعة عبقرية الشاعر نفسها. فتجاوب الحياة وتقلبات الحظ تتحّد مع موهبة الشاعر لتجعل من شعره عملاً فنياً فائقاً. والشعراء الكبار لا يمكن أن يسمحوا لرتابة المقتَرَب أن تسيطر على فنهم حتى لو بقيت التوتّرات لديهم من دون حل.

ليس انتصار المثال الأخلاقي وحده، بل انتصار الحب كذلك هو ما تحتفل به هاتان المجموعتان. يقول عبّود عن أبي شبكة إنه «شاعرالحب والألم» و«شاعر الغريزة الجنسية»[٣٥٣]. وهذا غريب، لأنه يصعب على المرء أن يجد شاعراً عربياً حديثاً آخر احتفل ببهجة الحب وأفراحه العميقة مثلما فعل أبو شبكة. فالبهجة التي تغمر الشاعر وهو يكتب لا يوجد ما يعلو عليها، والحب خبرة صوفية يستطيع الشاعر فيها أن يجد الانسجام والوحدانية مع المحبوب:

جمالك هذا أم جمالي؟ فإنني ... أرى فيك إنساناً جميل الهوى مثلي
وهذا الذي أحيا به أنت أم أنا؟ ... وهذا الذي أهواه شكلك أم شكلي؟
وحين أرى في الحلم للحب صورة ... أظلك يجري في ضميري أم ظلي؟
تربّع كل الحب في كل ما أرى ... أمن روحك الكليّ هذا السنا الكلي؟[٣٥٤]

وهذا مثال آخر:

أراك على جفني أحسّك في دمي ... وأنشق في روحي شذى روحك الحلوا
مزجتك بي كالخمر تمزج بالندى ... فمنك بجسمي كل جارحة نشوى[٣٥٥]

وهو يعيش في عالم مسحور مليء بالإشراق مع المحبوبة:

نحن عدن وهم مكان مريب ... شقيت فيه أعين وقلوب
سكب الحب رحمة الله فينا ... فالسنا مائج بنا والطيوب
كل أعراقنا السعيدة للإيمان مجرى وللرجاء دروب
تتناهى بنا إلى الغبطة الكبرى فنفنى بسحرها ونذوب[٣٥٦]

والمحبوبة هي أرض المعاد الموعودة، وإذ يحيطها الشاعر بالشوق الرومانسي،

---

(٣٥٣) مارون عبود: **جدد وقدماء**، ط ٢ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٣)، ص ٢٣١، و**مجددون ومجترون**، ص ١١٤.

(٣٥٤) «أنت أم أنا» في: أبو شبكة، **نداء القلب**، ص ٥٣.

(٣٥٥) أبو شبكة، **إلى الأبد**، ص ٣٠.

(٣٥٦) المصدر نفسه، ص ٦٥.

تتحول إلى مخلوق ملائكي:

أتيت من السماء عليك ظل ومن أغراسها خضر طريّ
فقبّلني على شفتي رسول ومسّ فمي كلام عبقريّ[٣٥٧]

«تبدو كلمات المحبوبة ومشاعرها» بعبارة جان پريڤو (Jean Prévost)، «تحتل المقام الأول فهي... الملهمة... التي يدين لها الشاعر بعبقريته. والملهمة تعي دورها ورسالتها، لذلك فإن جمالها يبهت بالقياس إلى رفعة فكرها أو تشوفات قلبها»[٣٥٨].

وفي **نداء** حبيبتان اثنتان. والأولى هي المغنية التي كان صوتها بلسماً شفاه من الألم الذي سببته له أفاعيه:

كان في صوتها ذرور من السحر وهذا الذرور كان مراهم
فتلاشى حلقومها في لظى نفسي يلاشي فحيح تلك الحلاقم
حبها كان مطهراً لعذابي قمت منه إلى نعيم قائم[٣٥٩]

من الصعب القول أي القصائد في **نداء** قد كتبت لهذه المغنية[٣٦٠] التي يبدو أنها تركت فيه أثراً طيباً. تشكل هذه المجموعة بداية اتجاه نحو وحدة الوجود، يشمل المحبوبة والكون أجمع، حيث تمثل قصائد عديدة بعضاً من أنبل تعبيرات الحب والتصوف الدنيوي التي عرفتها اللغة العربية. وربما كان ما يرقى بهذا الشعر أكثر من أي صفة أخرى قدرته على التعبير عن عواطف شديدة القوة من دون الوقوع في الميوعة العاطفية. ففي هاتين المجموعتين، كما في **أفاعي الفردوس** يمتلك الشاعر قدرة سحرية على تحويل مشاعره إلى القارئ كاملة تنبض بالحياة وبحيوية التجربة الفعلية.

ديوان **إلى الأبد** قصيدة طويلة تنقسم إلى ثلاثة مقاطع. يشبّهها فؤاد أفرام البستاني ببحيرة واسعة جميلة[٣٦١]، ويشبّهها عبود بواحة[٣٦٢]. تبدأ القصيدة بدعاء إلى الله أن

---

(٣٥٧) «العفاف المغوي» في: أبو شبكة، **نداء القلب**، ص ٣٦.

(٣٥٨) Jean Prévost, «Baudelairean Themes: Death, Evil, and Love,» in: Henri Peyre, ed., *Baudelaire: A Collection of Critical Essays*, A Spectrum Book: Twentieth Century Views (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, [1962]), p. 175.

انظر أيضاً: أبو شبكة، **إلى الأبد**، ص ٣٠ و٣٧ ـ ٣٩.

(٣٥٩) أبو شبكة، **إلى الأبد**، ص ٣٨.

(٣٦٠) قصيدته الجميلة «أنت لي» نشرت في: **الجمهور**، العدد ٣٤ (١٩٣٧)، ص ٥، تحت عنوان: «صوتك العذب». انظر: رزوق، **الياس أبو شبكة وشعره**، ص ٢٤٦، والهامش.

(٣٦١) فؤاد أفرام البستاني، «آثار البناء اللبناني في غلواء،» في: حبيش، محرر، **دراسات وذكريات**، ص ٤٠.

(٣٦٢) عبود، **دمقس وأرجوان: تعليقات على هامش الشعر المعاصر**، ص ١٥٣.

يحفظ المحبوبة، ثم تسير هادئة بإيقاع بطيء، لكنها تتسارع حماسةً وبهجةً، إذ يطلب الشاعر من الله أن يقصر سمعه وبصره على المحبوبة:

ربِّ حوّل عينيّ عن كل حيّ ربّ سكّر سمعي عن الأنباء[٣٦٣]

والمقطع الثاني أكثر طولاً. وهو أكثر أجزاء الكتاب تقليدية، لأنه يستخدم موضوع الطائر الذي يحمل رسالة إلى المحبوبة، كما يتّسم بالعاطفية التقليدية حول فراق المحبّين. والمقطع الثالث ينقسم إلى ثلاثة أقسام يحكي كل قسم منها تاريخ سنة من سنوات الحب. هنا يبلغ الشاعر أعلى مراقي الحبور والتوهجّ، فهو يسرد في هذا الكتاب تاريخ حبه لجميع من عرف من النساء لينتهي بتوكيد فرادة حبه. لم يعد للصراع من وجود. فحتى حبه غلواء يعاد توكيده هنا ويسبغ عليه معنى وأهمية:

وحق هوى «غلوا» أحسّك في دمي وأقسم ما في غلو حب مدمّر
جرت في دمي وحياً وتجرين في دمي ولكنَّ لون الحب قد يتغيّر[٣٦٤]

إن أبا شبكة يركّز جميع تفكيره على مثال الحب هذا، ويهبه تكريسه الكامل. فالحب العنيف بينه وبين ليلى، آخر وأهم حبيباته، كان موجوداً، لكنه في أغلب الاحتمال لم يعرف الاتصال الجنسي. ولم تكن المسألة تبدل تجربة جنسية بتجربة جمالية أو روحية، بل تجنّب إخفاق جديد وانهيار جديد للقيم التي كانت يؤمن بها بحماس شديد. لقد كان تعفّفه قضية سيطرة وضرورة عاطفية، لا نتيجة قصور جنسي أو عاطفي.

في هذه القصائد يبرز أبو شبكة في حالة من الطهر والعافية العاطفية رجلاً لم تتحطم براءته الأساسية بفعل تجاربه السابقة. ونراه هنا يكتسب وضوحاً في الرؤية، وينفتح في قلبه ينبوع من الفرح يريد للعالم أجمع أن يعبّ منه:

كنتِ ملأى من السعادة حتى خلتِ أن ليس في الورى آلام
....
تتمنين لو تفيض على الناس فلا حاسد ولا نمّام[٣٦٥]

ويبدو أن الشاعر نفسه كان مندهشاً من سعادته، فنراه يكتب إلى ليلى قائلاً إن جمالها قد أعاد إلى قلبه محبة عائلته وأهله. «لقد جعلتِني، أنا شاعر الرؤى الشيطانية، رجلاً عطوفاً هادئاً»[٣٦٦].

---

(٣٦٣) أبو شبكة، **إلى الأبد**، ص ١١٠.
(٣٦٤) المصدر نفسه، ص ٢٧.
(٣٦٥) المصدر نفسه، ص ٤٤.
(٣٦٦) حبيش، محرر، **دراسات وذكريات**، ص ١٩٠.

والصورة في هاتين المجموعتين، كما في جميع شعره، تموج بالعاطفة وتنبض بالحياة:

وكأنني في عينها لهب بفؤادها الولهان متصل
يبدو رماداً حين تلحظنا عين، وحين تغيب يشتعل[٣٦٧]

ومثل ذلك هاتان الصورتان المتلاحقتان:

فآمنْ بها، آمن بما في عيونها ألم ترها أرغى بها الماء واحترقْ
ويا بصري جِدْ مرةً عن طريقها كأنك ممدود بخيط من القلق[٣٦٨]

وها هو يصف اجتماعه مع ليلى ذات مساء، والخادم العجوز التي جاءت مع ليلى تحرسها، يغلبها النعاس وهي على الأريكة. وهو وصف مؤثر جداً، لأنه يجمع حيوية ممزوجة بلهجة من الإشفاق والرقة:

فاسهري، فالعجوز نامت على المسند سهرانة... عليها السلام[٣٦٩]

أبو شبكة واحد من أهم الشعراء في العربية، وأكثر الأصوات الشعرية أصالة في الثلاثينيات والأربعينيات. ودراسة قصيرة لشعره لا يمكن أن توفيه حقه. فدراسة شعره ذات فائدة كبيرة للنقاد المعاصرين والشعراء كذلك بسبب أهميته الجوهرية في تطوير الشعر العربي الحديث. وشعره قد يكون ذا فائدة كذلك للباحث في التاريخ الاجتماعي وعلم النفس الاجتماعي، لأنه يصور بعض خصائص العقل العربي في هذه الفترة، كما يصور ما كان يشغله من مشكلات.

وتفوّق أبي شبكة شاعراً يظهر قبل كل شيء في قدرته على ترجمة تناقضاته شعراً. فقد كانت تجربته متنوعة وغير عادية إلى درجة أنها كانت تتطلب لا الشجاعة وحدها، بل تتطلب كذلك نبوغاً للتعبير عنها بذلك الشعر القوي المركزّ الذي كان يكتبه. فثمة تيار من قوة القديم يسير جنباً إلى جنب مع دافع إبداعي جديد. فقد أدخل إلى الشعر أبعاداً لا تقاس وأعماقاً لا تُسبَر. وهو في هذا يفوق أبا القاسم الشابي، الرومانسي التونسي الذي لم يبلغ قوته في العبارة والبناء العام. لكن أبا شبكة كان يبني على أرضية صلبة، ذات أساس أدبي لغوي، أخرجت نهضة أدبية كبرى قبل مئة سنة من بدايات الشاعر. وهذا يقف على النقيض من الأساس الأدبي عند الشابي الذي كانت مواهبه الشعرية ذات مستوى عالٍ كذلك.

---

(٣٦٧) «لولاك» في: أبو شبكة، **نداء القلب**، ص ٢١.

(٣٦٨) «أعذب الشعر» في: المصدر نفسه، ص ١٧.

(٣٦٩) أبو شبكة، **إلى الأبد**، ص ٤٣.

يمثّل شعر أبي شبكة انتصار رجل الشعور، إذ من العبث محاولة استخلاص نظام فكري من قصائده. فهو قد أطلق العنان للعواطف وشعره القوي السيّال يسجل التجربة الداخلية بانتصار(٣٧٠). وهو شعر دائم الإخلاص(٣٧١) لا يتكشف أبداً عن فتور أو وهن. وقد أسبغ قوة على الشعر في زمنه وقوّى عنصر اللهجة ونوّعه، وكسبت الصورة في الشعر الحديث كثيراً من قدرته الفائقة على أن يصف مزاجه وحالته العاطفية من خلال صور تجسيدية. وأخيراً إذا كان شعره توكيداً للتراث المسيحي في الأدب العربي الحديث، فإنه ساعد كثيراً في توكيد أهمية الكتاب المقدس كمصدر أدبي في العربية. وقد تيسّر لشعراء الخمسينيات، مسلمين ومسيحيين، أن يفيدوا كثيراً من هذا الإحياء القوي المؤثر للموضوعات التوراتية والأساطير والصور التي تتمثل في شعره.

رابعاً: السودان: يوسف بشير التجاني (١٩١٢ ـ ١٩٣٧)

إن الجذور الشعرية في الشعر السوداني الحديث قوية تختلف في بعض وجوهها عن الجذور الشعرية في الأقطار العربية الأخرى. إن لهذا الاختلاف أسباباً متعددة منها أن الأساس الشعري السوداني قد اغتنى كثيراً بمؤثرات بطولية وصوفية قوية كانت ماثلة في الشعر الشعبي والشعر الرسمي على السواء. إن الشعر الشعبي في السودان يستحق أن يكون موضوع دراسة دقيقة لن تخلو من إمتاع كبير، لأنه شديد الغنى فعلاً أو عميق الجذور في التاريخ. إنه شعر يتصل بالقبائل العربية النازحة التي حافظت على جزء كبير من خصائص الثقافة العربية القديمة، ولذا فإن هذا الشعر الشعبي قد بدأ بطولياً بالدرجة الأولى، يتغنى بفضائل العرب القديمة من فروسية وكرم وشجاعة. ولكن مع انتشار الميول الصوفية بين اليأس في القرن السادس عشر، فإن هذا الشعر قد اكتسب صفات صوفية مهمة(٣٧٢). ثم إن عزلة السودان الثقافية، كما

---

(٣٧٠) نادراً ما كتب حول فكرة مجردة. قصيدته «الإناء» التي تدور حول بعض الأفكار المجردة نشرت في: الياس أبو شبكة، **القيثارة** (١٩٢٦) ثم صدرت ثانية في: أبو شبكة، **نداء القلب**، ص ٧ ـ ١٢، وتبدو غير منسجمة مع الشعر الموجود في الكتاب. ومن اللافت للنظر أن تختار الدورية المصرية، **الرسالة**، العدد ٥٨٢ (١٩٤٤)، ص ٣١٦، هذه القصيدة من **نداء القلب** وتنشرها مع مقدمة تمتدحها. انظر أيضاً تعليق رزوق الطريف على هذا الاختيار، في: رزوق، **الياس أبو شبكة وشعره**، ص ٢٤٦. ويُرى تأثير شعر المهجر وحبه للأفكار المجردة واضحاً في هذه القصيدة.

(٣٧١) نشر في بيروت عام ١٩٥٩ بعد وفاته كتاب يضم قصائده في المناسبات بعنوان **من صعيد الآلهة** ومعظمه قصائد يرثي فيها شعراء آخرين. وهو لا يحتوي على أحسن شعره ولكن القارئ يستطيع أن يلاحظ الصدق في معظم القصائد.

(٣٧٢) انظر: عبد المجيد عابدين، **تاريخ الثقافة العربية في السودان منذ نشأتها إلى العصر الحديث: الدين، الاجتماع، الأدب** (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٥٣)، ص ١٧٣ ـ ١٨٨.

يرى محمد إبراهيم الشوش[٣٧٣]، قد دفعت إلى «ظهور تقاليد دينية واجتماعية ولغوية خاصة به، منفصلة عن غيرها من التيارات الأخرى التي شملت العالم العربي بعد النهضة الحديثة»[٣٧٤]. ويصف الشوش هذه التقاليد ويذكر طغيان الخرافات والمعتقدات الشائعة التي كانت موجودة في بعض الأوضاع الثقافية التي سبقت ظهور الإسلام، كما يذكر التمازج الذي حدث بين المواقف والمعتقدات الإسلامية الأصيلة مع التقاليد الدينية المحلية التي كانت قبل الإسلام. ومن الطريف أن نلحظ كيف تحوّلت شخصية الزعيم ـ الشافي الديني إلى الشيخ المسلم، وكيف نشأت طبقة كاملة من «شيوخ الطريقة» في القرى[٣٧٥]. إن هذه المؤثرات وغيرها قد أدت إلى نمو التصوف الشعبي، ويبدو أن تياراً صوفياً قوياً كان مسيطراً في السودان، وأدى دوراً كبيراً في حياة السودانيين، واجداً تعبيره الطبيعي في الترانيم والأغاني البسيطة لدى الشعب[٣٧٦].

ويرى الشوش كذلك أن عزلة السودان قد أتاحت للسودانيين، وبخاصة القبائل البدوية، وهي من أصل عربي، أن تحافظ على العادات والتقاليد القبلية القديمة، وساعدت كذلك في الحفاظ على نقاء اللغة[٣٧٧]. ولا شك في أن الشوش يتحدث هنا عن اللغة العربية الفصيحة وليس عن لهجات القبائل التي تعرّضت لتغيّرات كثيرة واكتسبت ملامح من لغات محلية أخرى[٣٧٨]. إن الذي بقي من اللغة العربية الفصيحة هو القوة والفحولة، إذ إننا لا نرى أي ضعف أو تخنّث في الشعر السوداني المكتوب باللغة الفصيحة في حدود أول القرن. فشعر الشعراء التقليديين مثل محمد سعيد العباسي (١٨٨١ ـ ١٩٦٣) وعبد الله البنّا (١٨٩١ ـ ١٩٨٤) وعبد الله عبد الرحمن (١٨٩٢ ـ ١٩٦٩) وغيرهم يتميز بالتركيز وقوة النسج وجزالة العبارة، وهو ما يشير إليه محمد النويهي، لكنه لا يربطه بجذوره الثقافية[٣٧٩].

أما الشعر الرسمي، أي الشعر المكتوب باللغة الفصيحة، فهو ليس قديماً في

---

(٣٧٣) محمد إبراهيم الشوش، **الشعر الحديث في السودان**، ط ٢ (الخرطوم: جامعة صحافة الخرطوم، ١٩٧٢)، ص ١٣. يبين الشوش أن هذه العزلة استمرت حتى بداية الحرب العالمية الأولى.

(٣٧٤) المصدر نفسه، ص ١٤.

(٣٧٥) المصدر نفسه، ص ١٤ ـ ١٥.

(٣٧٦) المصدر نفسه، ص ١٦، وعابدين، المصدر نفسه، ص ١٧٥ وما بعدها يوضح كيف كتبت هذه القصيدة لتغنى.

(٣٧٧) الشوش، المصدر نفسه، ص ١٦.

(٣٧٨) حول التغيرات في اللهجات العربية، انظر: عابدين، المصدر نفسه، ص ١٩ وما بعدها.

(٣٧٩) محمد النويهي، **محاضرات عن الاتجاهات الشعرية في السودان**، محاضرات ألقيت على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، قسم الدراسات الأدبية واللغوية، ١٩٥٧)، ص ٣، ١٣و٢٢.

السودان قدَمَ الشعر الشعبي. يرسم عابدين خطاً بيانياً [٣٨٠] عن تطور الشعر في السودان، يشمل الشعر الشعبي والرسمي، ليبيّن أنواعه المختلفة واتجاهاته وحدوده. هذه الدراسة تكملة ممتازة لدراسة الشوش عن الشعر التقليدي في السودان الحديث، لأن الشوش لا يتعرض إلا قليلاً لجذور الشعر السوداني وأساسه، أو لتراث الشعر الشعبي الحي في السودان، لكن أحداً منهما لم يبحث في العلاقات الممكنة بين الشعر الشعبي وبين الإنتاج الشعري المعاصر في السودان. وكذلك محمد النويهي لم يذكر شيئاً مهماً عن الشعر الشعبي في السودان، ولم يقم بأي دراسة جادة عن الاتجاهات البطولية والصوفية في الشعر السوداني الشعبي والرسمي في القرن التاسع عشر. والنقص نفسه يعانيه كتاب علي أبو سعد عن الشعر الحديث في السودان[٣٨١]. غير أن جمال الدين الرمادي في كتابه **دراسات في الأدب السوداني**، كتب فصلاً قصيراً عن التصوف في الشعر السوداني، ولكنه استعراض عام لا يقدم أمثلة كافية من الشعر الصوفي السوداني السابق، المكتوب باللغة العربية الفصيحة، لكي يشير إلى مساره في التطور[٣٨٢].

فالشعر السوداني إذاً، يقدم حقلاً خصباً للدراسة، غير معروف كالحقول الأدبية الأخرى. إن أي دراسة تفصيلية جادة يجب أن تأخذ في الاعتبار الصفات المميزة للشعر الصوفي والشعر الشعبي على السواء، بسبب دورهما في تكوين الخيال الشعري. وهذا بدوره يتطلب معرفة عميقة باللهجات السودانية المختلفة، إلى جانب دراسة خاصة تتناول الموضوعات الشعرية والمواقف الاجتماعية في السودان، وهذا يشكل صعوبات مباشرة[٣٨٣].

---

(٣٨٠) يظهر الخط البياني أن الشعر الشعبي يعود إلى تاريخ أبعد بكثير من القرن السادس عشر، وأن الشعر الصوفي (الشعبي وشبه القديم) يعود إلى بداية القرن السادس عشر، وأن الشعر التقليدي الرسمي لم يبدأ إلا في القرن التاسع عشر، وأن الشعر الذي بدأ ينفتح للتجويدات الحديثة لم يعرف حتى القرن العشرين. للإطلاع على الخط البياني، انظر: عابدين، المصدر نفسه، ص ١٧٤، وانظر ص ١٧٥ ـ ٢٣٨ للإطلاع على دراسة للشعر السوداني الشعبي والرسمي قبل القرن العشرين.

(٣٨١) أحمد أبو سعد، **الشعر والشعراء في السودان، ١٩٠٠ ـ ١٩٥٨: دراسة ومختارات**، تاريخ الشعر العربي المعاصر؛ ١ (بيروت: دار المعارف، ١٩٥٩).

(٣٨٢) جمال الدين الرمادي، «التصوف في الشعر السوداني،» في: جمال الدين الرمادي، **دراسات في الأدب السوداني**، من الشرق والغرب؛ ٨١ ([القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٣])، ص ١٥٥ ـ ١٦٠.

(٣٨٣) للاطلاع على مثال واحد لهذه الصعوبة، انظر أعمال الشاعر الشعبي محمد بن أحمد بك عوض الكريم أبي سن المعروف بالحردلو (١٨٣٠ ـ ١٩١٧)، وهو صيغة شعرية في ثنائيات مستعملة في الشعر الشعبي في أنحاء كثيرة من السودان، ولكن القارئ العربي لا يستطيع فهم هذه القصائد والاستمتاع بها إلا عن طريق ترجمتها إلى اللغة العربية الفصحى؛ وبعض هذه القصائد مثل تلك التي تدور حول مشاهد =

وإذا كانت المواضيع البطولية والصوفية شائعة في الشعر السوداني في القرن التاسع عشر، نجد في بداية القرن العشرين أن الجيل الأول من الشعراء المعروفين في السودان يكتبون بالدرجة الأولى بأسلوب الكلاسيكية المحدثة، الذي كان آنذاك شائعاً في الشعر العربي. كانت المؤثرات الصوفية لا تزال ظاهرة في الرمزية المعتدلة عند شعراء مثل محمد سعيد العباسي، لكن المواقف والرؤيا والموضوعات والصور كانت أقرب إلى مواصفات الشعر الكلاسيكي المحدث. كان العباسي نفسه معنياً بشكل مباشر بالإنتاج الشعري في مصر، وكانت له علاقات شخصية مع أهل العلم المصريين، ونراه يكتب بمحبة عن ذلك القطر. ثم إن الرغبة في الارتباط بالتيار الرئيسي للأدب العربي المعاصر وقتئذ قد دعمت الأساليب التقليدية المختلفة التي تميز شعر الشعراء السودانيين. وكان فقط عندما تحرر هؤلاء من سطوة الشعر الكلاسيكي المحدث ومن الأساليب التقليدية أن استطاعت المؤثرات المحلية أن تظهر في شعرهم. هذا ما حدث عندما سيطرت الرومانسية على شعراء مثل التجاني يوسف بشير في أوائل الثلاثينيات، أو عندما استطاع شعراء مثل محمد المهدي المجذوب (١٩١٨ ـ ١٩٨٢) أن يتخلصوا من جذورهم القديمة ويكشفوا عن استقلال وأصالة في حرية استعمال مفردات من اللهجة السودانية، وفي تكوين ترابطات جديدة من الكلمات وصياغة العبارات بشكل ثوري أحياناً. بدأ المجذوب الكتابة في الأربعينيات، غير أن الشعراء السودانيين لم يبدأوا إلا مؤخراً في الإفادة من تجربة المجذوب الطريفة ومن تجربة غيره من الشعراء الحديثين العرب، ممن يكتبون غالباً بأسلوب الشعر الحر، فاستطاعوا إدخال الكثير من اللون المحلي والموتيفات الثقافية السودانية المنبع، مما أضفى أهمية كبيرة وأصالة وحيوية على شعرهم[٣٨٤].

كان التجاني يوسف بشير (١٩١٢ ـ ١٩٣٧) أحد الشعراء السودانيين القلائل الذين استطاعوا أن يكوّنوا لهم اسماً في الوطن العربي قبل الخمسينيات. لكنه لم يبلغ من الشهرة والأثر ما بلغه شعراء مثل الشابي الذي غالباً ما يقارن به[٣٨٥]، وقد يكون

= الصيد تتميز بالأصالة. انظر: عبد المجيد عابدين وابراهيم المبارك، محرران، **الحردلو، شاعر البطانة**، ط ٢ (الخرطوم: مطبعة مصر، ١٩٥٨).

(٣٨٤) للاطلاع على بعض الأمثلة، انظر: صلاح أحمد إبراهيم، **غضبة الهبباي: شعر أفريقي** (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٥)؛ النور عثمان أبكر، **صحو الكلمات المنسية** (الخرطوم: جامعة صحافة الخرطوم، ١٩٧٣)، وقصيدة محمد عبد الحي الطويلة: محمد عبد الحي، **العودة إلى سنار** (الخرطوم: جامعة صحافة الخرطوم، ١٩٧٣). انظر أيضاً: سلمى الخضراء الجيوسي، «قصيدة العودة إلى سنار والشعر السوداني الحديث،» **الخرطوم** (الخرطوم) (نيسان/ ابريل ١٩٧٤)، ص ٩٠ ـ ٩٣.

(٣٨٥) انظر مثلاً: أبو القاسم محمد بدري، **الشاعران المتشابهان، الشابي والتجاني** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٩). انظر أيضاً: الرمادي، **دراسات في الأدب السوداني**، ص ٥٣ ـ ٦١.

السبب الرئيسي في ذلك عزلة السودان وتأخرها في المساهمة في النهضة الشعرية في الوطن العربي. يتحدّر التجاني[٣٨٦] من أسرة دينية ذات علاقات صوفية. وقد أطلق عليه والده اسم «التجاني» تيمّناً بالتجاني زعيم الصوفية التجانية. وقد درس أول الأمر في إحدى «الخلوات»، وهي تماثل «الكتاتيب» في أجزاء أخرى من الوطن العربي، ثم في المعهد العلمي في أم درمان، الذي يبدو أنه لم يكن يدرّس سوى المواضيع الأدبية واللغوية في ذلك الوقت. ويقال إن التجاني قد قرأ كثيراً في الأدب القديم وفي الأدب الصوفي إلى جانب الأدب العربي الحديث. ولم يكن يعرف أي لغة أجنبية، وكان، كالشابي، قد قرأ بعض الأدب الغربي في الترجمة.

ثمة حدثان في حياة التجاني يذكرهما كتّاب سيرته يمكن أن يفسّرا بشكل جزئي اللهجة الحزينة التي تشيع في بعض شعره: الحدث **الأول** طرده من المعهد العلمي، ربما بسبب مجادلة أدبية قال فيها التجاني، في فورة من الحماس، إن شعر شوقي يمكن أن يقارن بلغة القرآن، وهو قول يضارع الكفر في المعاهد العلمية في بلاده. والحدث **الثاني** وقوعه فريسة الداء الوبيل، السل، الذي ما لبث أن فتك به وهو بعد في الخامسة والعشرين من العمر. لكن شعره مع ذلك يتّسم بالعافية، إذا ما قيس بحالته الذهنية التعيسة التي سيطرت عليه في أخريات أيامه.

إذا كانت مساهمة الشعر السوداني في مجال الكلاسيكية المحدثة أقل شأناً مما قدمّه أفضل شعرائها في أجزاء أخرى من الوطن العربي، ففي حقل الرومانسية، في الثلاثينيات، أي في ذروة التجربة الرومانسية، استطاع التجاني أن يصل بالشعر السوداني إلى مستوى يساوي ما كان يصدر من الشعر الرومانسي في الأقطار العربية الأخرى، على الرغم من أنه بقي غير معروف بالدرجة نفسها. قبل ذلك، في نهاية العشرينيات، نجد الشاعر الناقد السوداني حمزة الملك طمبل يدعو إلى أدب محلي، ويرفض بشدة المحاكاة والتقليدية، ويهاجم عيوب الكلاسيكية المحدثة مثل الخطابية والمبالغات والتكلّف، ويحمل على التصاق الشعراء السودانيين بشعر عربي يصور خبرة أخرى ومحيطاً مختلفاً بالأساس. وقد دعا طمبل الشعراء السودانيين إلى التحدث عن تجاربهم الحقيقية الخاصة، وإعطاء صورة أصيلة عن الحياة السودانية حتى يستطيع الشعر السوداني أن يحقّق هويته الخاصة. وقد كتب عن هذه الأفكار وغيرها في سلسلة

(٣٨٦) حول حياته وثقافته، انظر: هنري رياض، **التجاني، يوسف بشير، شاعراً وناثراً** (بيروت: دار الثقافة، [١٩٦٦؟])؛ أبو سعد، **الشعر والشعراء في السودان، ١٩٠٠ ـ ١٩٥٨: دراسة ومختارات**؛ النويهي، **محاضرات عن الاتجاهات الشعرية في السودان**، وبدري، المصدر نفسه. الكاتبة مدينة أيضاً لأسرة التجاني: لوالده وشقيقه وشقيقته وكذلك لأصدقائه للمزيد من المعلومات حول عادات الشاعر وطريقته في الحياة.

مقالات نشرها في مجلّة **الحضارة** في الخرطوم عام ١٩٢٧. ثم عاد وجمع تلك المقالات في كتاب بعنوان **الأدب السوداني وما يجب أن يكون عليه** ونشره عام ١٩٢٧ كذلك[٣٨٧]. وشعره الذي بدأ يكتبه عام ١٩١٦ وقام بنشره في ديوان بعنوان **شعر الطبيعة** عام ١٩٣١، يبيّن آثار حرية جديدة وحساسية رومانسية، ليس في المواضيع والمواقف وحسب، بل في اللغة كذلك. لقد حاول طمبل تكوين علاقات مباشرة مع اللغة المعاصرة، رافضاً لغة الشعر التقليدية والأسلوب القديم. لكنه لم يكن شاعراً متميز الموهبة، لذا كان توسّعه في استخدام لغة حديثة، لم تعثر بعد على مصطلحها الشعري الحديث على أيدي شعراء متفوقين، مما ترك أسوأ الأثر في إنتاجه. كانت جُمله في الغالب ضعيفة، هي صدى لعبارات مبتذلة. وكانت محاولاته في الشعر أقل نجاحاً في النقد، وهو ميدان أثار فيه نشاطاً مهماً، على رغم حدوده الضيقة، وذلك في الخرطوم، حيث شارك التجاني في ذلك النشاط أيضاً[٣٨٨].

لكن التجاني كان أكثر نجاحاً في ميدان الشعر. وفي شعره تنوّع ولون وعمق. فالمؤثرات الأدبية الرومانسية، إلى جانب عوامل أخرى كمرض مميت، ومحبة عميقة للجمال، وميل صوفي موروث من ثقافته الخاصة، وطبيعة بالغة الحساسية، قد تجمّعت كلها لتضفي على شعره صبغة رومانسية واضحة. لكن قوة جذوره اللغوية القديمة التي لا تعزى إلى دراسته الخاصة وحسب، بل إلى المحيط الثقافي في السودان كذلك، قد كان لها أثر حَال بين شعره وتحرر رومانسي كامل في اللغة والعبارة. فكثير من أبياته مثقل بكلمات متقعرة عتيقة:

مضى بك العقل لم تسعد به أثراً ... واعتادك الشك إذ ضاقت بك السوح

....

ودّعت أمس يقيني في مودّأة ... غبراء تعصف في أعماقها الريح

---

(٣٨٧) طبع كتاب طمبل ثانية في الخرطوم عام ١٩٧٢ وديوانه **شعر الطبيعة**. انظر أفكاره حول الشعر، في: حمزة الملك طمبل، **شعر الطبيعة** (الخرطوم: ١٩٧٢). وانظر تفسير الشوش لأفكاره، في: الشوش، **الشعر الحديث في السودان**، ص ١٣٧ ـ ١٤٨ وهو يكنّ له احتراماً كبيراً. انظر أيضاً: النويهي، المصدر نفسه، ص ٤٨ ـ ٥٠، وعابدين، **تاريخ الثقافة العربية في السودان منذ نشأتها إلى العصر الحديث: الدين، الاجتماع، الأدب**، ص ٢٣٠ ـ ٢٣٦.

(٣٨٨) انظر أفكار التجاني حول الشعر في: عابدين، المصدر نفسه، ص ٣٤٩ ـ ٣٥٣، ورياض، **التجاني، يوسف بشير، شاعراً وناثراً**، ص ١٣٥ ـ ١٥٦ و١٦٤ ـ ١٧٥، حيث يعرض مقالات عدة للتجاني كانت قد نشرت في دوريات مختلفة. وقد شارك في هذه الحركة ناقد معاصر آخر هو محمد محجوب في كتابه: محمد أحمد محجوب، **الحركة الفكرية في السودان، إلى أين يجب أن تتجه؟** (الخرطوم: المطبعة الفكرية، ١٩٤١). وللاطلاع عليه، انظر: النويهي، المصدر نفسه، ص ٥٠ ـ ٥٩، وعابدين، المصدر نفسه، ص ٣٤١ ـ ٣٤٩.

تكسّرت شمس دنيا القلب وانطفأت   في عالم الروح من نفسي المصابيح
ويحي وويح الهوى المقبور ليس له   رجعى وقد أوغلت فيّ التباريح
لا أعـــرف اليوم إلا أنـــه لـــغـــدٍ   بـاب تمـرّ عـلى مغـلاقه يـوح[٣٨٩]

إن الصورة الجميلة التي يجسدها البيت الأخير، فيقول إن يوم الشاعر ليس سوى ممر تعبر منه الشمس، والباقي خواء، تفسده الكلمات العتيقة المنقرضة، وبخاصة «يوح» التي تعني الشمس. وهذا عيب كبير في شعر التجاني، وهو بعض ما يفسّر بقاءه مغموراً نسبياً في الوطن العربي. ويفسّر ذلك أيضاً سيطرة التراث القديم في السودان وعزلة السودان الثقافية التي حالت دون استتباب المحسنات اللفظية والأزياء الفارغة من المحتوى من عصر الانحطاط. وهذا على النقيض من الحال في لبنان في بداية القرن التاسع عشر، حيث نجد علائم الانحطاط التي انتشرت عبر القرون في الشعر العربي منتشرة في لبنان في الوقت نفسه الذي بدأت فيه النهضة الأدبية التي امتدّت من لبنان إلى بقية الوطن العربي[٣٩٠]. ويرجع السبب الرئيسي في ذلك إلى كون لبنان يقع وسط التيارات الأدبية القادمة من مصر من جهة، ومن سوريا والعراق من الجهة الأخرى. أما السوادن فإن عزلته النسبية ساعدت في الحفاظ على الأعراف الكلاسيكية المعافاة في الشعر السوداني، لكن الحفاظ على ذلك التراث أبقى على ما في اللغة الشعرية في السودان من تصلّبٍ وحُوشيّةٍ كان الشعر في أقطار أخرى من الوطن العربي قد تخلّص منها.

ولذا فإنا نرى التجاني، ومن بعده شعراء مجددين آخرين كمحمد المهدي المجذوب، قد استمروا رهن سيطرة القديم إلى حدّ ما[٣٩١]. ولو استطاع التجاني تحرير نفسه من سيطرة اللغة الشعرية الكلاسيكية، إذاً لكانت هذه الصورة الجميلة عن

---

(٣٨٩) من «ودعت أمس يقيني» في: يوسف بشير التجاني، **إشراقة**، ط ٦ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٢)، ص ٢٠.

(٣٩٠) انظر الفصل الأول من هذا الكتاب، ص ٤٦ ـ ٤٨ و٥٥ ـ ٥٧.

(٣٩١) ينجح المجذوب في أفضل شعره بربط فضائل القديم باستخدام جريء للغة الشعر، وتغيير مثير أحياناً في نظام الكلمات، إلى جانب رؤيا ميتافيزيقية ذات عمق نادر. لكن مثل هذا النجاح لم يتيسر لجميع شعراء السودان الذين يشتركون بالأساس الثقافي نفسه، ومن بينهم ابن عم المجذوب، عبد الله الطيب المجذوب (المولود عام ١٩٢١)، وهو من أبرز أدباء القديم في السودان، ومن أصحاب المواهب الأدبية المنوعة. ويعكس شعره الغزير أثر التصلب الناجم عن إفراط في استخدامه للغة الكلاسيكية، ونظام الكلمات القديم يكشف عن حساسية لا تنسجم مع العالم العربي الحديث. ويغلب على الطيّب اختيار مواضيع الشعر القديم المنقرضة إلى حدّ يدعو إلى الاستغراب. انظر ديواني: محمد المهدي المجذوب: **نار المجاذيب** (الخرطوم: وزارة الإعلام والشؤون الاجتماعية، ١٩٦٩)، و**الشرافة والهجرة** (الخرطوم: جامعة صحافة الخرطوم، ١٩٧٣).

فتيان في الخلوة يهوّمون في منتصف الدروس صورة مؤثرة حقاً، لكن استخدامه كلمات مثل «ارجحنّت» يفسد شيئاً من تأثير الصورة:

ونفوس سجى الكرى في حواشيها ودبّ الفتور في الأرواح

فارجحنّت مهوّمات وما تبرح مركوزة على (الألواح)

كلما لفّها النعاس وأضفى فوقها عالماً نديّ الجناح

قصف الرعد في المكان ودوّى مرزماً صاخباً قويّ الصياح

فاستفاقت وهينمت بعض أشياء وعادت.. وعاد قصف الرياح[٣٩٢]

ويبدو أن ثقافة الشاعر الصوفية لا تعينه كثيراً في رونقة لغته الشعرية، وهي ظاهرة عجيبة، لأن لغة الشعر الصوفي مصقولة، بوجه عام، كما إن ألفاظه انتقائية. لكنه يستخدم كثيراً من الكلمات الصوفية، كما أنه يستعمل أحياناً لغة رمزية أو تصوفية بوجه عام. وهو متأثر برؤى المتصوفة كذلك في تشوّفاته التي تصطبغ بوحدة الوجود، وفي تعطّشه الدائم للجمال والكمال الذي يكشف عن شعره. وقد أشار النويهي إلى إفراط التجاني في استخدام كلمات تفيد انسياب الماء البرود، أو الندى المنعش، كلمات مثل: الندى، روت، ريّانة، دافق، الرطب، فيوض، نبع، دفق... إلخ.، وجميعها في قصيدة واحدة[٣٩٣]. وهذا يذكّرنا فوراً بالشاعر بدوي الجبل وولعه الشديد بمثل هذه الكلمات. ولقد سبق الحديث عن المؤثرات الصوفية عند بدوي الجبل. ولا بد من أن المؤثرات نفسها كانت تفعل فعلها في شعر التجاني، وهي حقيقة غابت عن النويهي إنما ليس بالإمكان إغفال هذه المؤثرات الصوفية، لأنها شديدة البروز في شعر التجاني.

لقد سبقت الإشارة في الحديث عن بدوي الجبل إلى أن شعر ابن الفارض يزدحم بإشارات إلى العطش والندى والماء والخمرة وغيرها مما يشير إلى السيولة والرطوبة المنعشة. وفي هذا المثال من شعر التجاني تستعمل الإشارة الرمزية إلى الخمرة بشكل باذخ ومتضاد يومئ إلى الحياة والموت:

هنا جمال الحياة يطوى هنا عيون الهوى تنام

هنا سهام القضاء نشوى وهنا هنا طاسة وجام

أصاب رمّاحه وأشوى فعوجل الشرَّبُ والمدام

---

(٣٩٢) من «الخلوة» في: التجاني، **إشراقة**، ص ٧٣.

(٣٩٣) المصدر نفسه، ص ٧٩ ـ ٨٠.

وهــــذه كــــأســــه تـــــروّى   مـن خـمـرهـا الأرض والـرجـام[٣٩٤]

والإشارات الكثيرة إلى النور التي يطفح بها شعر التجاني تأتي مكمّلة لاستخدام كلمات مثل الندى والماء. وهو ينجح بالربط بين تلك الكلمات حتى يتم انسجامها:

بـعـض أنـدائـه فـيـوض مـن الـنـور ونـبـع مـن قـوة خـلاقـة[٣٩٥]

هذا الانسجام بين الماء والنور في شعر التجاني يقف على نقيض تام من التضاد الذي نجده عند بدوي الجبل بين صور الماء المنعش الذي يروي العطش، وصور الندى وأمثالها من الإشارات، وبين رموز الصحراء والعطش والسراب والحرّ اللافح. إن إفادة التجاني من الشعر الصوفي بهذا الخصوص تتضح في هذين البيتين لابن الفارض:

أومـيـضُ بـرقٍ بـالأبـيرق لاحـا   أم فـي ربـى نـجـد أرى مـصـبـاحـا

أم تـلـك ليلى الـعـامـريـة أسـفـرت   ليلاً فـغـيّـرت المساء صـبـاحـا[٣٩٦]

يلاحظ النويهي إشارات التجاني إلى النور والبريق وما يشير إلى الضوء من كلمات، لكنه لا يربط ذلك مع أساسه الصوفي كما أسلفنا. فالنور والندى، في رأيه، يرمزان إلى توق التجاني إلى الإشراق والرقّة اللذين أراد الشاعر «أن يملأ بهما عالمه المثالي الذي خلقه لنفسه... وكلاهما يعبّر عن نوع من الحرمان قاساه في حياته الواقعية»[٣٩٧]. فهو يفسّر توق التجاني الذي يرمز إليه الندى والنور، على أنه نتيجة الظروف في حياة الشاعر (الأوضاع السياسية والاقتصادية القاسية في المجتمع الذي عاش فيه، وشوق لا يتحقق للحب).

ومما يزيد في الاستغراب أن النويهي على وعي بما في ذلك القسم من شعر التجاني الذي يعالج توق الشاعر إلى الله. ولا يفوت النويهي أن يقطف هذا البيت بما فيه من مغزى:

ظـمـأ فـي الـنـفـوس لا ريَّ إلا   فـي يـنـابـيعـه إلى الأنـبـيـاء[٣٩٨]

يرى إحسان عباس في صوفية التجاني اتجاهاً رومانسياً كشف عن نفسه كذلك

---

(٣٩٤) من «على قبر الحبيب» في: المصدر نفسه، ص ١٤١ ـ ١٤٢.

(٣٩٥) من «قطرات» في: المصدر نفسه، ص ٨.

(٣٩٦) أبو الحفص شرف الدين عمر بن علي بن الفارض، **ديوان ابن الفارض** (بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٥٧)، ص ٢٣، وقد ترجمها آربري في: A. J. Arberry, *The Mystical Poems of Ibn al-Fāriḍ* (Dublin: Emery Walker, 1956), p. 34.

(٣٩٧) النويهي، **محاضرات عن الاتجاهات الشعرية في السودان**، ص ٨١.

(٣٩٨) انظر: المصدر نفسه، ص ٨٤ ـ ٨٥، وبيت من «الله» في: التجاني، **إشراقة**، ص ١٠.

في شعر المهجر وغيره من الشعر الرومانسي[٣٩٩]. لكن النزوع الصوفي عند التجاني طبيعي لم ينجم عن التيار الرومانسي العام، كما يظهر في هذا البيت:

فسلبتُ الهدى وعوجلتُ في النور وقد كنت صادقاً في هُدايا[٤٠٠]

يرمز النور هنا إلى الإيمان ومعرفة الله. ونرى الرمز نفسه في هذين البيتين:

واقرأوا حوله المعوّذة الكبرى وذرّوا عليه بعض الذرور

....

وَي هلمّ انظروا سياجاً من النور على مهده الوطيء الوثير[٤٠١]

لقد لاحظ عابدين إشارة التجاني الدائمة في غزله إلى العيون الجميلة[٤٠٢]. وهذا نجده في استعمال الصوفية، كما نرى أحياناً لدى ابن الفارض:

وقد علموا أني قتيل لحاظها فإن لها في كل جارحة نصل[٤٠٣]

وقد ترجمه آربري، ومثل ذلك:

ما بين معترك الأحداق والمهج أنا القتيل بلا إثم ولا حرج[٤٠٤]

محبة الجمال عند التجاني بوجه عام عميقة الارتباط بحبّه العظيم لجمال الله، وهو ليس نتيجة تكوينه الخاص وحسب، بل يتصل كذلك بأساسه الصوفي. لكن المرء لا يحتاج لأن يذهب بعيداً في البحث عن أسباب خارجية لما عند شاعر من حب عميق وتوق عظيم للجمال. فعند شاعر كالتجاني مهووس بالجمال، قد يكون أصدق التفسيرات أيسرها: إن الشاعر محب عظيم للجمال والجميل. فلا تفسير الحرمان ولا المؤثرات الصوفية تقدم أسباباً كافية لوجود مثل هذا العطش العميق الدائم للجميل. وفي حالة التجاني، قد نعطي بعض الوزن لتناقضات سببها عذاب روح محرومة من حب حقيقي يبلغ شأوه. لكن هذا الحرمان، مع ذلك، ليس بالسبب الرئيسي في

---

(٣٩٩) إحسان عباس، **فن الشعر** (بيروت: دار بيروت، ١٩٥٩)، ص ٥١.

(٤٠٠) من «الصبي العابد» في: التجاني، المصدر نفسه، ص ٢١.

(٤٠١) من «الزاهد» في: المصدر نفسه، ص ١٨.

(٤٠٢) عبد المجيد عابدين، **التجاني، شاعر الجمال** (القاهرة: مطبعة شبشكي، ١٩٥١)، ص ٢٦ ـ ٢٧. انظر أيضاً تعليق رياض على هذا، في: رياض، **التجاني، يوسف بشير، شاعراً وناثراً**، ص ٩٠ ـ ٩٣.

(٤٠٣) ابن الفارض، **ديوان ابن الفارض**، ص ١٣٦، ترجمها آربري في: Arberry, *The Mystical Poems of Ibn al-Fārid*, p. 75. على أن ترجمة كريس تينغلي (Chris Tingley) والكاتبة تبدو أكثر ملاءمة: «They know I am slain by her looks. In every part of me there is a blade fixed».

(٤٠٤) ابن الفارض، المصدر نفسه، ص ١٤٤، ترجمها آربري في: Arberry, Ibid., p. 27.

ذلك العمق والغنى في شخصيته الشعرية، ولا في حساسيته الجمالية المرهفة التي بلغت أوجها بسبب نشأته الصوفية[٤٠٥].

إن التوق المهووس للجمال يضفي مسحة الخشوع على شعره:

وعبدناك يا جمال وصغنا لك أنفاسنا هياماً وحبا
ووهبنا لك الحياة وفجّرنا ينابيعها لعينيك قربى
وسمونا بكل ما فيك من ضعف جميل حتى استفاض وأربى
وحبوناك ما يزيدك يا لغز وضوحاً وأنت تفتأ صعبا
وذهبنا بما يفسّر معناك بعيداً وأنت أكثر قربا[٤٠٦]

وعلى رغم عاطفية التجاني وحساسيته، فإنه لم يستسلم لميوعة عاطفية من أي نوع، فتفوّق بذلك على ابن الفارض نفسه الذي يمكن أن يتصف أحياناً بالإغراق في العاطفية والدرامية معاً. يكتسب شعر التجاني محتوى فكرياً من عمق تأملاته الميتافيزيقية ومن التناقض العجيب بين اليقين والشك لديه:

أشك، يؤلمني شكي وأبحث عن برد اليقين فيفنى فيه مجهودي[٤٠٧]

ويبدو أن هذا كان صراعاً أساسياً عنده، لأنه كثير الإشارة إلى هذه الشكوك.

وثمة صراع دائم بين اليقين والعقل:

في النفس حاجات وإن خفيت فلعلّها ضرب من النوك
....
والعقل ينصب من حبائله نصباً معاقدها من الشوك
أنا في فوادح ما تجرّ يدي أبداً قنيصة ذلك الحبك
ما زلت أقطعه ويعقدني والمرء بين قلاقل ربك[٤٠٨]

إن هذه الصورة الأخيرة الجميلة، على رغم حذقها يفسدها استعمال كلمات سمجة مثل «قلاقل ربك».

---

(٤٠٥) وقد لاحظ الميل الصوفي في شعره كتاب آخرون، انظر: عابدين، **التجاني، شاعر الجمال**، ص ٣١ ـ ٣٦ وغيرها، ورياض، **التجاني، يوسف بشير، شاعراً وناثراً**، ص ٧٢ ـ ٧٣، غير أن رياض يعتقد أن تأثير الصوفية كان مجرد تأثير عابر.

(٤٠٦) من «جمال وقلوب» في: التجاني، **إشراقة**، ص ١٥١.

(٤٠٧) من «يؤلمني شكي» في: المصدر نفسه، ص ٢٢.

(٤٠٨) من «حيرة» في: المصدر نفسه، ص ٥٠.

عندما يثوب إلى اليقين، تصل صوفيته إلى مستوى وحدة الوجود أحياناً، وهو مثل ابن الفارض الذي قال:

تـراه إن غـاب عـنـي كـل جـارحـةٍ   في كل معنى لطيفٍ رائق بهجِ(٤٠٩)

يرى الله في كل شيء. ويختار عابدين هذه الأبيات من أجل المقارنة:

كـل مـا فـي الـكـون يـمـشـي   فـي حـنـايـاه الإلـه
هـذه الـنـمـلـة فـي رقـتـهـا رجـع صـداه
هـو يحـيـا فـي حـواشـيـهـا وتحـيـا فـي ثـراه(٤١٠)

ويبدو أن التجاني لم يدرك إمكانية هشاشة الجمال الإنساني ومصيره المحتوم كما أدركه الشابي، فقد كان يتناوله عادة كأنه شيء مطلق، أو جزء من جمال الله الأزلي. ولكن ثمة توجّهاً ميتافيزيقياً حزيناً يظهر أحياناً عندما يتحدث عن مواضيع أخرى:

يـا قـلـب لا كـالـقـلـوبْ   يـدفـق فـيـك الألمْ
تـرمـي وراء الـغـيـوبْ   عـيناً تحـس الـعـدم(٤١١)

ويظهر الإدراك نفسه في تعليق على مولود جديد:

كـأنـه يـصـرخ أن الموت بـالـشـمـس عَـلِـقْ
أو أنـه يـعـرف أن الـضـوء فـي الأفـق اختـنـق(٤١٢)

ويبدو أن إحساسه بسرعة مرور الزمن كان مرهفاً أيضاً، ففي هذه الأبيات التي يخاطب بها النفس، ثمة تركيز بالغ يندر وجوده في الشعر العربي الرومانسي:

الله أيـتـهـا الـوديـعـة قـد تـشـطّ بـك الـظـنـون
الـفـجـر مـلـتـهـب الجـوانـب والـدجـى شـرس حـرون
يـتـزاحـمـان إليكِ فـي ولـع، وتـسـتـبـق الـقـرون(٤١٣)

---

(٤٠٩) ابن الفارض، **ديوان ابن الفارض**، ص ١٤٦، ترجمها آربري في: Arberry, *The Mystical Poems of Ibn al-Fārid*, p. 29.

(٤١٠) عابدين، **التجاني، شاعر الجمال**، ص ٣٦، انظر أيضاً ص ٣٢ ـ ٣٨ للاطلاع على ما يقوله عن إيمان التجاني بوحدة الوجود (Pantheism)، والمقارنة التي يجريها بين الحلاج وابن الفارض. الأبيات مأخوذة من «الصوفي المعذب» في: التجاني، **إشراقة**، ص ١٢٥.

(٤١١) من «قلب» في: التجاني، المصدر نفسه، ص ٢٦.

(٤١٢) من «طفل» في: المصدر نفسه، ص ١٤٨.

(٤١٣) من «نفس» في: المصدر نفسه، ص ٦٩.

في هذه الأبيات جمال حزين والشعور بالدهشة يمتزج في هذا البيت بالحسّ المأساوي الذي يصل إلى حد الشمولية:

أوفى على الأرض مأخوذاً وطاف بها مشرّد النفس لا مال ولا جاه[٤١٤]

فالعبارة الجميلة «أوفى على الأرض مأخوذاً» بالغة التعبير عن حبّه العميق للحياة وعجبه غير المحدود منها. والذي يدهش في هذا البيت الفائق أنه ليس بالعبارة المجازية، بل إنه تعبير مرهف عن تاريخ حياة بأكمله. ولا شك في أن أبياتاً مفردة من هذا النوع هي من باب الشعر العظيم، ولا يشك المرء في أن شعراً أعظم من ذلك بكثير كان يمكن أن يكتبه هذا الشاعر لو قدّر له أن يعيش مدة أطول. فهنا في الخامسة والعشرين، كان الشاعر على تمام الوعي بالعناصر المأساوية والحيوية في الوضعية الإنسانية.

يمثل التنوّع في شعر التجاني تغيّراً منعشاً عن المواضيع التقليدية المعتادة، وعن الموضوعين الأكثر شيوعاً في الثلاثينيات والأربعينيات: الحب والوطنية. فاللّجاجة العاطفية في شعره يعادلها صفاء طبيعي وعمق يضفيان عليه وزناً ومتعة. وعلى رغم أنه كان يلجأ أحياناً إلى مُقْتَرَب صوفي وغالباً إلى لغة صوفية، فقد بقي غير ميّال إلى قبول الاستجابات المكرورة الجاهزة، وبقي شاعراً متميزاً بفرديته. والذي أفسد شعره قليلاً بالدرجة الأولى تقعُّرُ شيءٍ من لغته الشعرية، وهو عيب كان يمكن تقويمه بنقد حديث سليم لو أتاح له القدر متسعاً من الحياة.

خامساً: تجارب رومانسية أُخرى

١ ـ الاتجاه الرومانسي في سوريا

أ ـ نديم محمد

كان الشاعر العَلَوي نديم محمد (ت ١٩٩٣)، شاعر الرومانسية الأول في سوريا[٤١٥]، قد بلغ نضجه الشعري في الخمسينيّات. فالنَفَس الرومانسي الذي يشيع في شعره ينمّ عن آثار المهجر وأبي شبكة، لكن شعره يتميز بخلوّه من الميل الرومانسي إلى تقديس المرأة والحب والفن الشعري. وتمجيد الألم في ديوانه الأول **آلام**، الصادر عام ١٩٥٣، تحل محله روح أكثر بحثاً عن اللذة في ديوانه الثاني **فراشات وعناكب**،

(٤١٤) من قصيدته الجميلة «قلب الفيلسوف» في: المصدر نفسه، ص ١٦.

(٤١٥) انظر: شاكر مصطفى، «الشعر في سوريا،» **الآداب**، السنة ٣، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٥٥)، ص ١٢٢.

الصادر في حدود عام ١٩٥٥. يقارن شاكر مصطفى هذا الشاعر وشعره بشعر أبي شبكة في **أفاعي الفردوس**[٤١٦]، لكن هذه مقارنة غير كافية، لأن شعر نديم محمد لا يعكس ما يعكسه شعر أبي شبكة من احتفال بالحب أو حماسة للحياة، أو ما في شعره من تعقيد وحذلقة وصراع.

في **فراشات وعناكب** نجد الشاعر أكثر ميلاً إلى الحسّية والابتذال في تناول الحب. فهو لا يعلي من شأن المرأة ولا يُدينها، ولا يجرّب حباً حقيقياً على رغم هَوَسه بالشوق إلى المرأة. وليس في الديوان بهجة أو حماس، بل رغبة جسدية قائمة لا تعنى بامرأة بعينها.

والواقع أن نديم محمد يعكس نظرة ثقافية مختلفة تماماً. وعند مقارنته بأبي شبكة، فإن أول ما يبدو للعيان افتقاره إلى الصراع الروحي في ما يتعلق بالمرأة والجنس.

ومشكلة الخطيئة محلولة تماماً في شعره، كما يظهر من هذه الأمثلة:

ماذا عليّ إذا نحرت على دخان الإثم نوري؟

....

أين الخطيئة في اغتراف المعطشين من النمير؟[٤١٧]

آمنتُ بالشهوات مبدعة وبالآلام مطهر[٤١٨]

....

عطشان ما همّ الحرام إذا شربت من الغدير؟

....

هاتي يديك إلى الحياة، إلى النعيم، إلى السرير

لا كنتُ إن ضيّعتُ هذا العمر في مضغ القشور[٤١٩]

ثمة كثير من فجاجة الحياة في الأمثلة السابقة وفي أبيات كهذا البيت الذي يعج بها الديوان:

بشرى لك الدنيا ولي   من فضل نعمتك السرير[٤٢٠]

فهو هنا وفي مواضع كثيرة أخرى يكشف عن معاناة الرجل العربي المكبوت

---

(٤١٦) أبو شبكة، **أفاعي الفردوس**.

(٤١٧) من «دخان الإثم» في: محمد، **فراشات وعناكب**، ص ٣٠.

(٤١٨) من «سكر» في: المصدر نفسه، ص ٤٠.

(٤١٩) من «عطشان» في: المصدر نفسه، ص ٣٤.

(٤٢٠) من «النور العابس» في: المصدر نفسه، ص ٢٦.

الغرير، تلك المعاناة التي لا يبلغ الصراع فيها حدّ التساؤلات الروحية أو الدينية أو الخلقية، بل تبقى منشغلة في مواجهة المحرمات الاجتماعية والثنائية الثقافية. فهو أكثر انهماكاً بالجسد الأنثوي منه بعاطفة الحب:

سـمـراء؟ لا، بـيضـاء؟ لا   مـا بـينَ بـين لمن يـراهـا
فـي عـبّـهـا صـنـوان مـن   بـرد الحـيـاة ومـن لـظـاهـا[٤٢١]

تنحصر مساهمة نديم محمد في الشعر العربي الحديث في سوريا في كونه قد حرّر الشعر إلى حدّ ما من كثير من مواضيعه التقليدية ومن الأسلوب المحافظ. وقد كان واحداً من أوائل الشعراء السوريين الذين شغلوا أنفسهم بالقضايا الشخصية أكثر مما بالأمور العامة[٤٢٢]. وعلى رغم أنه قد حظي ببعض الشهرة في سوريا، فقد بقي غير معروف كثيراً في الوطن العربي، وهو الذي كان دؤوباً في بحثه عن نوع مختلف من التجربة الشعرية.

ب ـ عمر النص

يكشف شعر نديم محمد عن آثار مذهب المحافظين السوري في الأسلوب والعبارة، على رغم اختلاف تأكيداته ولجوئه إلى الموضوع الشخصي. ونجد شاعراً سورياً آخر هو عمر النصّ، يكشف شعره عن ميل رومانسي أكبر مما لدى نديم محمد، ولكنه يصور بشكل أشد وضوحاً أثر المدرسة الدمشقية. فأسلوبه جيد الحبك وعبارته جزلة. فالتغيّر الملحوظ في الحساسية الشعرية التي يكشف عنها شعره لم يسبب أي رخاوة في بناء قصائده. ففي ديوانيه **كانت لنا أيام**، الذي صدر عام ١٩٥٠ و**الليل في الدروب**، الذي صدر عام ١٩٥٨، يلجأ الشاعر إلى الشكل التقليدي من الشطرين والقافية الموحدة، ويختار أحياناً بحوراً مثل البحر الطويل الذي يذكرّنا بالشعر القديم، والذي لا يكاد يستعمله شعراء الطليعة في الخمسينيات. لكن خصائص القديم هذه تنحصر في الأسلوب والشكل، لأن الشاعر ينغمس في رومانسية عاطفية تصوّر تجربة عاطفية مكبوتة، إلى جانب آثار رومانسية تأخرت في الوصول إلى سوريا بعد أن اكتسبت في بقية الوطن العربي بعض آثار الرومانسية المتهافتة.

كان عمر النص يكتب في ميعة الصبا، ولكنه كان يندب حياته وشبابه وسعادته وحبّه هكذا:

---

(٤٢١) من «بين بين» في: المصدر نفسه، ص ٥٦.

(٤٢٢) انظر قصيدته «شعري» في: المصدر نفسه، ص ١٩، وفيها يصف مفهومه الشعري. وانظر قصائده الاجتماعية والسياسية أيضاً التي كتبها في القسم المعنون «عناكب».

أتبكي؟ أجل أبكي وأبكي ملاوة من العمر لم تزهر ولم تتنعّم[٤٢٣]

وشعره خير مثال على التمييع الرومانسي، وبخاصة في المشاعر والانغماس في الأحزان العاطفية. فالصور في أغلب قصائده مزدحمة، كيفما اتفق في الغالب، لتؤكّد عمق الحزن والخيبة. وقد اشتد هذا الميل في ديوانه الثاني، حيث يلجأ الشاعر إلى إضفاء صفة التجريد على العواطف غالباً، مما يؤدي إلى صور مشوّشة غير مقنعة:

هواي هواي منيّ تشرئب فيقتلها ظمأ الموضعِ
تفرّ إلى الفم تشكو الهوان فترجع بالرهق المفجع
....
أنا الليل، يا ليل، أطوي الضلوع على غسق دامس مفزع
تعربد فيه ظلال الجحيم وتزحم أشباحها مخدعي[٤٢٤]

بعض القصائد في **الليل في الدروب** ترزح تحت وطأة قتام مفرط. وتتكدس الصور من دون جهد فني. فنجد الصورة العنيفة تتبع مثيلتها في قصائد مثل «أبواب الليل» و«ليل الدروب» حتى تحيل الشعر قراءةً مرهقة وفنّاً فقيراً.

وهذا مثال من القصيدة الثانية:

عجائز جنٍّ ينتحبن فجاءة فأبصر في أحداقهن طفولتي
أدقّ فتنهار السدود على الثرى ويدافع الخفاش من كل وجهة
وتخرق أستار وتفغر ظلمة تمر بها أشباح أرض مريبة
مواكب شتّى تشرئبّ ظلالها فيعثر طرفي بالطيوف الملمّة
يكاد الصدى المخنوق يصرخ في دمي فتشهق أنفاسي وتوغل نظرتي[٤٢٥]

وتستمر القصيدة كلها على هذا النَفَس، والغرض الوحيد فيها وصف حالة ذهنية من الكآبة وفقدان الأمل عند الشاعر. ورغبة الشاعر في تجميع أكبر قدر ممكن من الصيغ البلاغية والعبارات المجازية تؤدي إلى افتقار مطلق إلى الإيجاز والكثافة وإلى تشتت في المعنى، وما يزيد في سوء الأثر الطبيعة التجريدية في صوره. فشعره خير مثال على سوء استعمال الصور التجريدية في الشعر العربي الحديث. نجد عنده جهداً دائماً لاستعمال صور حسية، لكن ذلك يخفق لأن الشاعر لا يأتي بصورة واضحة يمكن إدراكها وتحويلها إلى معادل عاطفي. فتجزئة الصورة والإبهام الذي نلمسه في

(٤٢٣) من «الشبح الزائر» في: عمر النص، **كانت لنا أيام** (دمشق: المطبعة الهاشمية، ١٩٥٠)، ص ١٠٨.

(٤٢٤) من «الأغنية الشهيرة» في: المصدر نفسه، ص ١١٤.

(٤٢٥) عمر النص، **الليل في الدروب** (دمشق: المطبعة الهاشمية، ١٩٥٨)، ص ١١.

عدد من الصيغ البلاغية في القصيدة الواحدة تحول دون رغبة الشاعر في إحداث أثر بعينه لدى القارئ:

ونظرة بكماء.. مقهورة | يلهث فيها الأبد الموقر
إذا دنت ضقتُ بأنفاسها | كأنها في كبدي تزفر
ألمحها حولي ملتاثة | فأترك الجفن بها يكدر
أخاف أن ألمس أغلالها | فأنكأ الجرح الذي ينغر[٤٢٦]

إن هذا الشعر، بميله إلى تكديس الصور العنيفة، يؤكد اتجاهاً كان يتنامى في الشعر العربي الحديث. لقد سبق القول إن أبا شبكة، في قصيدتيه «القاذورة» و«الدينونة» من **أفاعي الفردوس**، لم يستطع بلوغ «تطابق بين المنطق الخارجي والمنطق الداخلي» أو بلوغ تناسق متناغم بين استعاراته المختلفة، وكيف أنه في هاتين القصيدتين ساعد على إيجاد «شعر الصور المنفّرة جداً» في الشعر العربي الحديث. وشفيق المعلوف في **عبقر** أفعم تلك القصيدة الطويلة كذلك بصور متلاحقة مرعبة[٤٢٧]. والآن يأتي عمر النصّ ليرسّخ هذا الاتجاه في كثير من شعره. ولكن إذ يبدو أنه والمعلوف معاً يتبعان ميلاً طبيعياً، فإن أبا شبكة لم يلجأ إلى ذلك إلا في هاتين القصيدتين، ويبدو أنه كتبهما تحت وطأة ضغط عاطفي شديد. أما في بقية شعره، فقد استطاع أبو شبكة، وهو يعبّر عن عواطف على مستوى عالٍ من التوتر والعنف أحياناً، أن يحافظ على حسّ جمالي ومستوى فني عالٍ. فقد كان يدرك بفطرته قيمة التماسك والتناسق في استخدام الصور[٤٢٨]. وفي شعره، كما سبق القول، تشكل الصورة مشهداً بالغ الوضوح والحيوية، شديد الارتباط بالحالة العاطفية لدى الشاعر، يؤثّر في القارئ بشكل مباشر. إن بساطة اللغة الشعرية في قصائد تعالج تجارب عالية التوتر كانت موضع تناول فذ في كتاب ج. رايلاندز (George Rylands) **الكلمات والشعر**. فهو يرى أن البساطة هي المفتاح الرئيسي للأسلوب المباشر المتدفق، «ففي لحظات الشعور المركّز، حيث يكون التكرار، وبخاصة التكرار الإيقاعي، أمراً كثير الحدوث، يسير الشعر والنثر جنباً إلى جنب»[٤٢٩]. ولكن «هذه البساطة البدهية يجب ألا تستخدم في الشعر باستمرار.. إلا في اللحظات المفاجئة التي يصبح فيها

(٤٢٦) المصدر نفسه، ص ١٠٩.
(٤٢٧) انظر الفصل الثاني من هذا الكتاب، ص ١١٣ ـ ١١٤ وص ٤٦١ ـ ٤٦٣ من هذا الفصل.
(٤٢٨) انظر: I. A. Richards, *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment* (London: K. Paul, Trench, Trubner, 1929), p. 196.
(٤٢٩) Rylands, *Words and Poetry*, p. 26.

النظام النثري للكلمات شديد التأثير بشكل صارخ»[٤٣٠]. إن هذا السرّ في الشعر الجيد قد غاب عن النصّ كما غاب عن شفيق المعلوف في **عبقر** وكما كاد يغيب عن كثير من شعراء الخمسينيات وما بعدها، ممن آمن باستخدام عدد كبير من الصور المنفّرة جداً والاستعارات ذات القبح الملموس المنفّر.

ولكن، على رغم أن قصائد عمر النصّ تعاني عيوباً جسيمة كهذه، فلا شك في أن لدى الشاعر الكثير من الأبيات الجميلة:

القلوع البيض في اليمّ وأرض تتراءى
وأكفّ تحمل النار.. وتهدي الغرباء[٤٣١]

ولقد لاحظ عبود طرافة بعض صوره، لكنه تغاضى عن ضعف الغالبية منها. كما إنه لاحظ أيضاً استعمال الشاعر غير الموفق بعض الكلمات[٤٣٢]. والواقع أن بعض ما يستعمله عمر النص من كلمات عتيقة جداً مثل «ونجم أناديه إذا جنّ عيلمي»[٤٣٣]؛ وبعضها فيه تنطّع وغرابة غير ضرورية مثل «ألف قزعة ترقش الأفق»[٤٣٤]. فليس من سبب شعري يدعو إلى استعمال مثل هذه الكلمات القبيحة الغريبة: «عيلم» بمعنى البحر و«قزعة» بمعنى غيمة. فهذه لا تفسّر المعنى ولا تضيف رهافة أو أثراً عاطفياً إلى القصيدة، بل على العكس تنفّر القارئ وتبعده عنها.

يبدو عمر النص في أحسن أحواله في شعر الغزل. ففي بعض هذه القصائد ثمة سمو فعلي في العاطفة، وشهامة ورقّة من نوع نادر[٤٣٥]. ثم إنه في شعر الغزل يبدو أن لديه أموراً حقيقية جوهرية يريد التعبير عنها، والأفكار والمنازع في هذه القصائد ليست مقحمة ولا متكلّفة. أما في قصائده الأخرى، وبخاصة تلك التي تهدف إلى موضوع فلسفي، فيبدو أن فلسفة مقحمة تشيع فيها. ففي قصيدته «الطريق إلى الله»[٤٣٦] ثمة محاولة نحو مُقتَرَب ميتافيزيقي يُخفق في النهاية في أن يحمل إلينا أي كشف حقيقي.

---

(٤٣٠) المصدر نفسه، ص ٢٧.

(٤٣١) النص، **الليل في الدروب**، ص ٨٣.

(٤٣٢) عبود، **دمقس وأرجوان: تعليقات على هامش الشعر المعاصر**، ص ١٦٨.

(٤٣٣) النص، المصدر نفسه، ص ١١٩.

(٤٣٤) المصدر نفسه، ص ٨٧. انظر النقد الذي ناله لعدم براعته في استعمال المفردات، في: نظير زيتون، «عمر النص في دراسة جديدة،» **الأديب**، السنة ٢١، الجزء ١ (كانون الثاني/ يناير ١٩٦٢)، ص ١٩.

(٤٣٥) انظر: سعد صائب، «عمر النص... شاعر من بلادي،» **الأديب**، السنة ٢١، الجزء ١١ (تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٦٢)، ص ٣.

(٤٣٦) النص، **الليل في الدروب**، ص ٨٢ ـ ٨٦.

إن تجاريب عمر النص ونديم محمد مثال على الأثر الضار لسيطرة اللغة والأسلوب الكلاسيكيين على التراث الشعري السوري الحديث، كان من نتيجته أن الرومانسية لم تستطع مدّ جذورها في الشعر السوري قبل الخمسينيات. وفي ذلك التاريخ بدأت حركة الشعر الحرّ التي تكللت بثورة شعرية كاملة. وذلك يعني أن حركة شعرية مهمة في الوطن العربي، هي الرومانسية، قد استهلكت نفسها من دون أن تأخذ موهبة الإبداع السوري دوراً بارزاً في تطورها.

٢ ـ الشعر الرومانسي في فلسطين

مطلق عبد الخالق (١٩٠٩ ـ ١٩٣٧)

كان إبراهيم طوقان وعبد الرحيم محمود من شعراء الواقعية في فلسطين. وإذا كان في تمجيدهما البطولة في الصراع الوطني عنصر من الرومانسية، فإنه عنصر يتميز بالعافية في طبيعته، لأن شعرهما شعر احتفال وقوة وتصميم. ولكن يبدو أن نوعاً من الرومانسية يتميز بالانهزامية والميل إلى الكآبة قد تمكن من معاصرهما الشاعر مطلق عبد الخالق، وهو من الناصرة. فمجموعته **الرحيل** وقد نشرت بعد وفاته عام ١٩٣٨[٤٣٧]، تبيّن بشكل واضح الأثر العميق للشعر الرومانسي في المهجر، ولو أن ذلك لم يشر إليه ناصر الدين الأسد في حديثه عن شعر عبد الخالق[٤٣٨].

لشعر عبد الخالق أهمية خاصة لأنه أول مثال لشعر مكتمل الرومانسية في فلسطين. وعند مقارنته بمعاصريه من شعراء فلسطين يتضح الفرق في الحساسية الشعرية. ومما يزيد في العجب أن الشاعر لم يدرس إلا في فلسطين. فقد أكمل دراسة الثانوية في كلية الروضة بالقدس. ونحن لا نعرف الكثير عن ثقافته الشعرية، على رغم أن المرء قد يستطيع القول إنها كانت من نوع الثقافة الأدبية في أمثالها من الكليات غير التبشيرية في فلسطين، حيث يكون الاهتمام بالأدب القديم كبيراً. لكننا نعرف أنه كان قارئاً نهماً[٤٣٩]. ونحن نعرف كذلك أن أدب المهجر إلى جانب الإنتاج الأدبي في مصر في ذلك الحين كان متداولاً في فلسطين[٤٤٠]. ولا بد من أن عبد الخالق قد تعرّف على الشعر المهجري لأن شعره يكشف عن علاقات مباشرة مع عدد

---

(٤٣٧) حررها شقيقه صبحي عبد الخالق ونشر في بيروت.

(٤٣٨) ناصر الدين الأسد، **الشعر الحديث في فلسطين والأردن** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦١)، ص ١٦٣ ـ ١٧٠.

(٤٣٩) المصدر نفسه، ص ١٦٣.

(٤٤٠) المصدر نفسه، ص ٧٤ ـ ٧٥.

من شعراء المهجر، وبخاصة فوزي المعلوف وأبو ماضي. وفي تبنّيه مواقف لم تكن معروفة في فلسطين حتى ذلك الحين أعانه مزاج حسّاس بطبيعته، انطوائي، متشائم ومثالي[٤٤١]. غير أن عنصر التشاؤم الذي كان سمة الشعر الرومانسي في العربية هو الذي وجد صداه المباشر في شعره. كان عبد الخالق لا يثق بعالم البشر، كما يظهر في هذه الأمثلة الثلاثة:

بني الناس دنياكم جيفة — وليس على أرضكم ما يسرّ[٤٤٢]

ومثل قوله:

أعجب ما في الحياة مضطرب — يختال في الكون غير مضطرب
لا يصلح الدهر من مفاسده — إلا ليسلمه إلى عطب
واحسرتا للأنام من ضحك — يتم - مثل البكاء - عن نصب

ومثل:

صدق الظن واستبان الخفاء — يا أخي هذه الحياة هباء
ومن الهون أننا مذ وُجدنا — ما انتهينا وأننا أحياء

وقد كان لديه حبّ مَرَضي للموت وافتتان به:

أوثر الموت اثرة لا تجارى — وأرى في الحياة داء وبيلا
أطلب الموت وهو ينفر مني — يا لتعسي، هل أطلب المستحيلا؟

فالموت غادته الجميلة:

وجهتي الله، والسماء طلابي — وكذا الموت غادتي الغيداء

وهو في ازدرائه الحياة والناس يذكرّنا كثيراً بفوزي المعلوف وبخاصة في قصيدة فوزي الطويلة «على بساط الريح» التي سبق الحديث عنها.

وثمة قصيدة بعنوان «الطلاسم» تحاول الجمع بين عدة متناقضات، ربما على أمل إظهار الوحدة الجوهرية في العالم (وهو موضوع مهجري) وطبيعة الحياة المتناقضة نفسها:

نحب ونكره في لحظة — ونشقى ونسعد في ثانية
ونرتاب في الأمر حتى اليقين — ونوقن في الريبة الطامية
وأبصارنا لا ترى في الضياء — وتبصر في الحلكة الداجية

---

(٤٤١) انظر تعليقات محمد سعيد الإيراني والشيخ القلقيلي حول شخصيته كما وردت في: المصدر نفسه، ص ١٦٤ ـ ١٦٥.

(٤٤٢) انظر أمثلة من شعره في: المصدر نفسه، ص ١٦٥ ـ ١٧٠.

هذه أعماق روحية وفلسفية لم يبلغها الشعر في فلسطين حتى ذلك الوقت، ونادراً ما بلغها في أقطار غيرها، تكشف عن إدراك مرهف وبصيرة نفّاذة إلى لغز الوجود. لكن القصيدة تكاد تفسدها نبرة جَزم تشيع فيها، وأقوال قصيرة مبتورة.

لم يعش عبد الخالق من العمر ما يجعله يترك أثراً في الحساسية الشعرية في وطنه، فبقي شعره ظاهرة منعزلة. وعلى رغم أن الصراع في فلسطين ضد الصهيونية والاحتلال البريطاني قد أظهر في الواقع بعض العناصر السلبية، فانقلب بعض الرجال خونة، وراح بعض الزعماء يبحث عن المجد الشخصي، وغدا الصراع والدم المسفوك والتضحيات البطولية فريسةً لخيانة قوى الشر، إلا أن الروح العامة في العشرينيات والثلاثينيات كانت حيوية إيجابية. كانت فلسطين العربية منغمسة في صراع قتالي بطولي مع قوى العدوان. وكان الجو مليئاً بالإيمان والعزم، والقوة والحيوية، وعلى رغم جميع الإخفاقات لم تؤدّ الأمور إلى الإحساس بالخيبة أو برغبة انحلالية في الموت. لقد اشترك عبد الخالق نفسه في كفاح وطنه(٤٤٣)، وشعره، في الواقع، يحمل بعض صفات طوقان في النقد السياسي. ولكن ليس من شك في أن مزاجه الشخصي وربما تجربته الشخصية (ويقال إنه كان يعاني سوء الصحة) مما أديا به إلى التأثر المتطرف بقراءاته في الشعر الرومانسي.

يصوّر شعر عبد الخالق رجلاً موهوباً يَعِد بالكثير، لكنه وعدٌ اخترمه موت مبكرٌ. إن موته بدوره حال دون انتشار تيار الرومانسية في فلسطين. وبمرور الثلاثينيات والأربعينيات لم تجد الرومانسية من يناصرها بين شعراء جيل عبد الخالق، وقد استمر أغلبهم في كتابة الشعر بالأسلوب الواقعي الذي رسّخه طوقان، لكن من دون موهبة طوقان الخاصة. كان شعراء فلسطين، قبل ظهور الدعوة إلى الشعر الملتزم بكثير، منشغلين بكتابة أكثر أنواع الشعر التزاماً في الوطن العربي.

٣ ـ الرومانسية في العراق

وصل تيار متأخر من الرومانسية إلى العراق في نهاية الأربعينيات. كان جيل الشعراء الشباب الطالعين في ذلك الوقت، يقرأ الأدب العربي الوافد عليه من الأقطار العربية الأخرى ومن الغرب، فراحوا يقرأون بنهم الشعر الرومانسي المصري إضافة إلى شعر المهجر(٤٤٤). غير أنّ ما حدث لأغلبهم كان تجربة نادرة في التطور الشعري، لأن الرفض التلقائي عند جيل الأربعينيات المدرسة الكلاسيكية الراسخة الجذور في

(٤٤٣) المصدر نفسه، ص ١٦٣.

(٤٤٤) كان العراق أحسن سوق للكتب منذ أوائل الخمسينيات كما أكد ذلك للكاتبة عدة ناشرين من بينهم: دار العلم للملايين ودار الآداب ودار الطليعة وكلها في بيروت.

العراق وجد تعبيره الأول القصير الأمد في شعر رومانسي مغرق في الحزن والخيبة والخيال، عميق الشوق إلى المثالي والجميل والبريء والمجهول. كانت هذه الميول تختلف بين شاعر وآخر[٤٤٥]، وعلى رغم أن اتجاهاً رومانسياً قد تخلّف إلى حد ما في شعر نازك الملائكة وآخرين، فإنه لم يعمّر طويلاً في شعر معظمهم. عوضاً من ذلك، نجد نوعاً من القوة والإدراك الواقعي للوضعية الإنسانيّة، إلى جانب مشاعر من الأمل والإيمان بالقدرة على المواجهة الحادة لشرور الحياة العربية، تشيع تدريجياً في شعر بعض من أبرز الشعراء بينهم، مثل بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي. وقد برز اتجاه من الواقعية المحدثة يتماشى مع شعر شبيه له في أوروبا، على رغم بقاء بعض الرؤى الرومانسية في شعرهم كالحنين إلى براءة الطفولة وبساطة القرية. لذلك يحس المرء بأن الرومانسية في العراق كانت بمثابة جسر صغير نحو حرية شعرية أكبر في الشكل والمحتوى، لم يكن بالإمكان من دونها القفز من مدرسة القديم العميق الجذور إلى مواقف أكثر حداثة في الأساليب.

ظهرت أكثر آثار التهافت في الشعر الرومانسي العراقي عند حسين مردان (١٩٢٧ ـ ١٩٧٢). فهو خير مثال للمواقف الأشد تطرفاً في الشعر الرومانسي في العراق في الأربعينيات وما بعدها. فقد ظهرت في شعره إبليسيّة لا مثيل لها عند غيره من شعراء العرب المعاصرين، مع رفض مطلق للقيم الاجتماعية والمواقف الأخلاقية[٤٤٦]. يتحدث عن شعر مردان كل من داود سلّوم وجميل سعيد بتنديد أخلاقي صارم[٤٤٧]، لكنهما يقصّران عن إدراك الشجاعة في تجربته التي غطّت عليها حركة الشعر الحر في العراق وما خلقته من جدل عنيف. لكن شعر مردان يستحق وقفة خاصة، بسبب طبيعته المتطرفة، وقدرة الشاعر على التعبير عن أشد العواطف تطرّفاً بأبيات مركّزة جيدة الحبك، كما في هذا المثال:

---

(٤٤٥) بعض مجموعات الشعر الرومانسي التي ظهرت في العراق في نهاية الأربعينيات كان مجموعة: بلند الحيدري، **خفقة طين** (١٩٤٧)؛ نازك الملائكة، **عاشقة الليل** (١٩٤٧)؛ عبد الوهاب البياتي، **ملائكة وشياطين** (١٩٥٠)، وبدر شاكر السياب، **أزهار ذابلة** (القاهرة: مطبعة الكرنك، ١٩٤٧). حول رومانسية هؤلاء الشعراء، انظر: محيي الدين إسماعيل، «ملامح من الشعر العراقي الحديث،» **الآداب**، السنة ٣، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٥٥)، ص ٥٤ ـ ٥٦.

(٤٤٦) انظر كتابه النثري: حسين مردان، **عزيزتي فلانة** (بغداد: [د. ن.]، ١٩٥٢)، وهو مجموعة رسائل كتبها لشقيقته ناهد مردان. يكشف في هذا الكتاب عن رفض متطرف للأعراف الاجتماعية والأخلاقية.

(٤٤٧) داود سلوم، **تطور الفكرة والأسلوب في الأدب العراقي في القرنين التاسع عشر والعشرين** (بغداد: دار المعارف، ١٩٥٩)، ص ١٢٠ ـ ١٢١، وجميل سعيد، **نظرات في التيارات الأدبية الحديثة في العراق** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٤)، ص ٩١ ـ ٩٤.

كـم مـرة تـبـتُ ولـكـنـنـي سـرعـان مـا عـدتُ لـكـفـراني
بي رغـبـة لـلـشـرّ لا تـرتـوي يحـدو بهـا لـلـفـتـك حـرمـاني
وددتُ لـو أسـتـطـيع فـي لحـظـة تحـطـيـم هـذا الـعـالم الـفـاني[448]

وفي هذا المثال:

قد رضعتُ الفجور من ثدي أمي وتـرعـرعـتُ فـي ظـلام الـرذيـلـة
فـتـعـلـمـتُ كـل شـيء ولـكـن لم أزل جاهلاً معاني الفضيلة[449]

ظهر ديوان مردان الأول **قصائد عارية** عام ١٩٤٩ فأثار حنقاً شديداً. وقد سيق مردان إلى المحاكمة ومُنع تداول الديوان. لكن مردان لم يلتفت إلى ذلك فأصدر عام ١٩٥٠ ديوانه الثاني بعنوان **اللحن الأسود** على غرار **قصائد عارية**. أما ديوانه الثالث **رجل الضباب** فقد أوصله إلى السجن[450] عام ١٩٥٢. وفي السنوات اللاحقة أصبح مردان أكثر انشغالاً بمواضيع ذات طبيعة ثورية عامة وطابع سياسي، تتماشى مع الاتجاهات العامة في الشعر الحديث. وقد تضمن ديوانه الأخير، **طراز خاص** هذا النوع من الشعر، واستعمل فيه الشعر الحرّ خلافاً لشعره السابق الذي كان على نظام الشطرين. في شعره السابق كان مردان يقارَن مع بودلير، وقد وُصف أيضاً بأنه وريث شعر الغزل العباسي[451]. لكنه ليس الشاعر الوحيد في العراق الحديث الذي كتب شعراً حسّياً مهووساً بالجنس، فقد انغمس الجواهري في ذلك أيضاً[452]. لكن شعر الجواهري يتميز برقّة أكبر، وعمق وأبعاد أوسع. أما مردان فإنه لا يستطيع تحاشي إثارة انطباع بالبذاءة ورفض عنيد لاعقلاني لكل شيء، يصل إلى درجة العدمية. أما تحوّله من كاره للمجتمع إلى ثائر اجتماعي، ومن غارق مشغول بذاته إلى غاضب ملتزم، كما نلمس في ديوانه الأخير، فهو تحوّل منعشٌ مبهج على المستوى الإنساني. أما على المستوى الفني فإن شعره يفقد الكثير من أصالته وطرافته ويغدو أكثر تصالحاً مع مطالب التقليديين.

---

(٤٤٨) كما وردت في: سعيد، المصدر نفسه، ص ٩٤.

(٤٤٩) المصدر نفسه، ص ٩٣.

(٤٥٠) المصدر نفسه، ص ٩٢.

(٤٥١) المصدر نفسه. انظر أيضاً: حسين مردان، **طراز خاص** (صيدا؛ بيروت: المكتبة العصرية، [١٩٦٦])، المقدمة، ص ٥.

(٤٥٢) للاطلاع على مثالين فقط انظر قصيدتيه «جربيني» و«النزغة» في: محمد مهدي الجواهري، **ديوان الجواهري**، ٣ ج في ٢ مج (بغداد: مطبعة بغداد، ١٩٤٩ ـ ١٩٥٣)، ج ٣.

الفصل الخامس

ظهور الاتجاه الرمزي
في الشعر العربي الحديث

لقد مرّ بنا أن الاتجاه الرمزي في لبنان قد بدأ مع بداية الرومانسية، ولكن إذا كانت الحركة الرومانسية في الشعر العربي الحديث تطوراً طبيعياً من الكلاسيكية الجديدة، فإننا لا نستطيع أن نجد أسباباً مشابهة لظهور الرمزية فيه. إن دوافع الرومانسية في الأدب العربي يمكن مقارنتها، في وجوه بعينها، بدوافع الحركة الرومانسية في أوروبا. من ناحية ثانية، إن الظروف الفنية والاجتماعية التي سبقت الاتجاه الرمزي في العربية لا تجد الكثير مما يشبهها في الظروف الفنية والاجتماعية التي سبقت الحركة الرمزية الأوروبية[١]. ففي فرنسا بدأت الرمزية «حركة» في الشعر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكانت نتيجة تطور معقّد على المستويات الثقافية والاجتماعية والفنيّة عبر السنين. فعلى المستوى الفلسفي والاجتماعي كانت الرمزية «احتجاجاً على الروح البورجوازية في القرن التاسع عشر» وعلى «عبادة البورجوازية النشاط والنجاح»، أي كانت احتجاجاً «ضد الفلسفة الوضعية والمادية»[٢]، وعلى

(١) يؤكد كرم أن الرمزية، شأنها شأن الرومانتيكية، في الشعر العربي، تعود في أسبابها إلى شروط سياسية واجتماعية واقتصادية. وقد تساعد المناقشة التي أوردناها آنفاً على إيضاح هذه النقطة. انظر: أنطون غطاس كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» في: جبرائيل جبور، محرر، **كتاب العيد**، منشورات العيد المئوي، الجامعة الأميركية في بيروت (بيروت: الجامعة الأميركية في بيروت، ١٩٦٧)، ص ٢٧٥.

(٢) انظر: Henri Peyre, «Symbolism,» reprinted from: Horatio Smith, ed., *Columbia Dictionary of Modern European Literature* (New York: Columbia University Press, 1947), p. 292.

انظر أيضاً: Edmund Wilson, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930* (New York; London: C. Scribner's Sons, 1942), p. 19,

الذي يتحدث عن «النظرة الميكانيكية للطبيعة» و«التصور الاجتماعي للإنسان».

المستوى الفني كانت احتجاجاً ضد الواقعية العلمية[٣] وردّة فعل ضد «البارناسيين» الذين كانوا يمثلون «مدرسة الواقعية الصورية القاسية، والاستثارة الجافة التي تلائم ما يحمل العلم الحديث من روح موضوعية»[٤]. كانت غاية الرمزية «البلوغ بالشعر إلى حالته الأصفى!»[٥] وكانت تشكل حركة هي «جزء من العملية الشاملة في اكتشاف المعاني الخبيئة المنطوية في النفس التي تميز الفكر الحديث»[٦]. وقد ارتبطت مع «الرومانسية التي كانت قد تراجعت، لكنها لم تمت»[٧]، بل كانت قد أرهصت بالرمزية و«فتحت لها الطريق»[٨].

لم تكن تجربة الرمزية العربية نتيجة تطوّر طويل، كما لم تكن ناجمة كالرمزية الأوروبية عن أي أسباب فنيّة أو اجتماعية. وقد يكون مما شجّع على ظهورها البرم الذي أحسّت به الصفوة الأدبية، ممن تعلّم في مهاد التراث الغربي الحديث، وهي تواجه قصائد المناسبات وكل تلك البلاغة التي كانت تميّز، بعض الشيء، شعر المدرسة الكلاسيكية الحديثة. إلا أنه لا بدّ هنا من ذكر أن مجيء الرمزية لمجابهة تلك القوى لم تكن مسألة ضرورة، لأن الرومانسية نفسها كانت تحاول القيام بهذه المهمة[٩].

من ناحية ثانية، لم تكن الرمزية في الشعر العربي الحديث ردّ فعل على الميوعة العاطفية والسطحية التي عرفت عن بعض الشعر الرومانسي[١٠]، كما يقول كرم، لأن الاتجاه الرومانسي في الشعر اللبناني في الثلاثينيات لم يكن قد استنفد نفسه بعد في الإفراط العاطفي والتهويمات الخيالية والمبالغات اللغوية، أو هبط إلى دركات الانحطاطية الرومانسية، بل الواقع هو أن الرومانسية العربية كانت يومئذ في ذروتها،

(٣) C. M. Bowra, *The Heritage of Symbolism* (London: Macmillan, 1943), p. 3.

(٤) Louis François Cazamian, *Essais en deux langues* (Paris: H. Didier, 1938), p. 189.

انظر أيضاً الوصف الطريف الذي يقدمه ولسون للحركة في: Wilson, Ibid., pp. 6-8.

(٥) Cazamian, Ibid., p. 196.

(٦) المصدر نفسه، ص ١٨٨.

(٧) المصدر نفسه، ص ١٨٩.

(٨) المصدر نفسه، ص ١٩٦.

(٩) يؤكد كرم أن الرمزية العربية كانت تمثل رفضاً للأساليب التقليدية المتعارف عليها وللتكرار والتزويق. ورغم أن الرمزية لم تحارب التكرار في واقع الأمر، فإن البديع بأنواعه التي تحدث عنها كرم (كالسجع، والتجنيس. . . إلخ.) لم يكن مشكلة قائمة في شعر العشرينيات والثلاثينيات، ولا سيما في الأقطار التي فرضت الرمزية فيها نفسها. انظر: أنطون غطاس كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث** (بيروت: دار الكشاف، ١٩٤٩)، ص ١٣٨.

(١٠) المصدر نفسه، ص ١٣٩.

إذ كان أهم شاعر رومانسي عربي في العصر الحديث، وهو الياس أبو شبكة، يكتب أفضل شعره في المكان والزمان نفسيهما اللذين برز فيهما سعيد عقل، أكبر شاعر رمزي في الوطن العربي الحديث.

إن علاقة الرومانسية بالرمزية في الشعر العربي الحديث تحتاج إلى توضيح أكبر، إذ يبدو أن الرومانسية بعامة تحمل عادةً بذور الرمزية[11]. ففي الشعر العربي الحديث نجد أن بعض عناصر الرمزية تظهر في الشعر الرومانسي عند جبران وغيره من شعراء المهجر، كما تظهر عند شعراء مثل الشابي والهمشري، وعند أشباه الرمزيين من الشعراء مثل أمين نخلة ويوسف غصوب. وهي حقيقة قد تضلل بعض النقاد فيجد أن الرمزية العربية، شأن الحركة الفرنسية، كانت مترتّبة على الرومانسية ونتيجة لها. لكن نظرة عجلى على الأحداث الشعرية في عقد العشرينيات تبين أن أولى القصائد الرمزية الناجحة التي كتبها الشاعر اللبناني أديب مظهر، من أسرة المعلوف، ربما كانت قد كتبت في حدود عام ١٩٢٥[12]، أي قبل أن تصبح الرومانسية العربية الحديثة حركة قوية ناجحة، قادرة على الإرهاص بحركات أخرى. والواقع أن الرومانسيين الذين عكسوا أوضح ملامح الرمزية، باستثناء جبران وشعراء المهجر الآخرين، فعلوا ذلك قبل أن يكونوا قد بلغوا الشهرة بعد في الوطن العربي كشعراء رومانسيين، أي إن بوادر الرمزية عندهم كانت متساوقة مع بوادر الرومانسية، وإنْ كانت الأخيرة هي الغالبة. ويبدو لذلك أن الرمزية في الشعر العربي الحديث لم تجئ نتيجة للرومانسية ومبالغاتها، بل إنها قد نبعت من مصادر أخرى.

من هذا المنظور أيضاً، نرى أن ظهور الرمزية في الشعر العربي لم يكن نتيجة ردود الفعل الاجتماعية والنفسية المعقّدة التي كمنت وراء ظهور الرمزية في الغرب، ولم تكن ردّ فعل طبيعياً على الحشو اللغوي الرومانسي والميوعة العاطفية، أو على الأسلوب المباشر في الشعر الكلاسيكي الحديث واهتمامه بالأمور والمواضيع الخارجية، بل يبدو لنا أن ظهور الرمزية في ذلك الوقت المبكر يعود إلى أن الموهبة اللبنانية كانت تنضج في وقت واحد في جميع النواحي. كان «التخمّر» الثقافي قد استمرّ وقتاً طويلاً، وكان التجريب واحداً من أهم خصائصه. وكان الشاعر اللبناني يملك دوماً

---

(١١) يقول ويلسون في: Wilson, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, p. 2.

إن الرمزية كانت بمثابة «طبيق [للرومانتيكية]، وفيض ثان من المد نفسه»، وانظر أيضاً ص ١٠ ـ ١١ حيث يعطي وصفا شائقاً لنشوء الرمزية في باريس.

(١٢) رياض المعلوف، **شعراء المعالفة**، نصوص ودروس (بيروت: المطبعة الكاثوليكية، [١٩٦٢])، ص ١٥.

قدراً من الحرية، ربما كان مرجعه أن المذهب الشعري القديم عند شعراء لبنان المحدثين لم يكن سوى طريقة في الكتابة، لا رابطة عاطفية عميقة مع تراث عربي إسلامي عريق. ثم إن هؤلاء الشعراء قد نشأوا على تقاليد دراسية تلقّحت منذ زمن بعيد بالأفكار والأساليب الغربية، وعلى رغم أن الكثير من هؤلاء الشعراء كانوا يحملون شيئاً من العاطفية القروية اللبنانية، إلا أنهم من الناحية الثقافية كانوا على جانب من التمدن والحذلقة. ومن أجل ذلك وجدوا أنفسهم قادرين إلى حد ما على تمثّل المفاهيم النظرية في رمزية القرن التاسع عشر.

إن ما كان ينعم به هؤلاء الشعراء اللبنانيون من تحرر من قيود التراث العربي القديم قد اكتسب قوة أكبر في القرن الحالي، بفعل بعض المؤثرات الإقليمية التي زادت من قدرتهم على المغامرة في التجريب الشعري. كانت هذه المؤثرات تتركز بالدرجة الأولى حول الفكرة الفينيقية التي صدرت أساساً عن الروابط الثقافية والسياسية القوية مع الغرب، وبخاصة فرنسا[١٣]. وكان جوهر هذه الفكرة **أولاً** أن لبنان له أدب وتاريخ خاصان به. و**ثانياً**، أن الأدب الغربي الذي انجذب اللبنانيون نحوه كان أقدر على تصوير دواخل حياة الفرد من الأدب العربي القديم[١٤]. وكان من نتيجة هذه الفكرة أن بعض الشعراء اللبنانيين بدأوا يكتبون قصائد عن المجد القديم في لبنان الفينيقي. إن ما يهمنا هنا من كل هذا هو تبيان كيف أن الشعراء اللبنانيين وجدوا من الأسهل عليهم، عاطفياً وثقافياً، أن يديروا ظهورهم إلى النتاج العربي القديم ويحاولوا إقامة علاقات أوثق مع الاتجاهات الشعرية الغربية[١٥].

إن هذا لا يعني أن الشعراء اللبنانيين كانوا مارقين من التراث القديم في خصائصه الأكثر إيجابية. فالواقع أن الشعراء في لبنان قد عُرفوا بجزالة التعبير التي ميّزت القديم وبنقاء الأسلوب الشعري. ويجب ألا يغيب عن البال كذلك أن الكتّاب والشعراء اللبنانيين في القرن التاسع عشر استطاعوا تنمية تراث متين من الدراسات اللغوية، وكانوا أول من عمل على تحرير النثر العربي الحديث. إن تحرّرهم العاطفي من ربقة القديم كان أمراً مهماً، لأنه كان تحرراً ذكياً واعياً، فعرفوا كيف يتعاملون معه من دون خسارة في قوة التركيب أو جمال الأسلوب. ثم إن هذا التحرر قد خلّصهم أيضاً من بعض الموضوعات المبتذلة التي كان يمكن أن يفرضها عليهم انشغال عاطفي عميق بالتراث.

---

(١٣) كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث**، ص ١٤٦.

(١٤) المصدر نفسه، ص ١٣٧.

(١٥) انظر: درويش الجندي، **الرمزية في الأدب العربي** (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٨)، ص ٤٣٨.

يبدو أن الفكرة الفينيقية هي الحلقة الوحيدة التي كانت تربط الرمزيين اللبنانيين بأي دوافع سياسية. أما الحوافز الاجتماعية والاقتصادية فيبدو أنه لم يكن لها وجود وراء اهتمامهم بالرمزية. ومن المؤكد أن هذه الرمزية لم تكن، كالحركة الفرنسية، موجّهة ضد «التراث المادي» البرجوازي، كما يقول آرثر سايمونز عن الرمزية الفرنسية(١٦)، بل على العكس، فإن كان للتجربة الرمزية في الأدب العربي الحديث من جذور فإنها تكمن في نخبويتها التي كانت تستند في قوتها على الفضول والتطلّعات الفنية والمطامح الثقافية لدى البرجوازية العربية.

حاولت الحركة الرمزية في الشعر العربي أن تتبنّى مبدأ الرمزية الفرنسية في القرن التاسع عشر من دون أن تتغلغل فعلاً في جوهر فلسفتها. وهي، كتيار فني، لم تستطع الاندماج في التيار الرئيسي للشعر العربي في عقدي الثلاثينيات والأربعينيات، بل بقيت حدثاً شعرياً مستقلاً إلى حد كبير، يمثّلها قلّة من الشعراء. إلا أن هذا الوضع تغير في عقد الخمسينيات وأصبح العنصر الرمزي في الشعر جزءاً من حركة جديدة ذات أبعاد واسعة تستوعب مشكلات وجود الإنسان الدقيقة في وطن عربي مليء بالتناقضات والأخطار.

ولكن قبل البدء بوصف خصائص الرمزية في الشعر العربي الحديث، يجدر بنا أن نشير إلى ما يبدو للمراقب في هذه المرحلة سباقاً مطرداً مستمراً في الشعر العربي الحديث كان ينزع به نحو الوصول إلى المعاصرة مع الشعر العالمي. وكأنّما كان على الشعر العربي أن يمرّ بجميع التجارب الشعرية المختلفة التي عرفها الغرب، قبل بلوغه مستوى الشعر العالمي المعاصر، ولذا نرى أن إنجازات مدارس شعرية عديدة في الغرب حدثت فيه على مدى قرون، مرّ بها الشعر العربي الحديث في ظرف عقود قليلة في نزوعه نحو المعاصرة. بتوضيح أكبر: كان على الشعر العربي أن يمرّ بمراحل التطور نفسها، أو ما يقاربها، التي عرفتها الحركات الأوروبية الرئيسية: **أولها** حركة الكلاسيكية الجديدة، وبعدها الرومانسية، فالرمزية، فالسوريالية، وبعد ذلك، في عقد الخمسينيات، الواقعية المحدثة. لكن تبنّي نظرية شعرية، قد تبدو على الورق في غاية الحذلقة والتطور كنظيرتها الغربية، من جانب شعر لم يبلغ من المرونة بعد ما يكفي لتطبيقها على أيدي شعراء غير قادرين بعد على تمثّلها، وموجّهة إلى جمهور قرّاء أبعد ما يكونون عن المجادلات المعقدة والتنظيرات الحديثة عن الفن، قد لا يأتي دوماً بأفضل الجنى.

(١٦) Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, 2nd ed. (London: Archibald Constable, 1908), pp. 8-9.

ففي الغرب، كان الهدف الرئيسي عند الرمزيين يصدر بالدرجة الأولى عن فكرة مالارميه أن «الشعر يجب ألا يخبر بل أن يوحي ويستثير»[١٧]. لقد أعلن الرمزيون الغربيون أن معتقدهم الرئيسي يتركز في الصفة المثالية للعالم، وأن «الإدراك اللاعقلاني والحدسي يتفوّق على المعرفة العقلية والعلمية»[١٨]. وقد كان هذا المعتقد لذلك «صوفياً. . إيماناً بالجمال المثالي، دين «الجميل» و«المثالي»»[١٩]. وقد حاول «التعبير عن المدركات الشفافة للحواس، والعواطف الغامضة ـ وعناصر الذهن الذاتية المرنة»[٢٠]. ولأنهم كانوا يعتقدون بأنه «من العبث. . . تفسير عالم لا يمكن معرفته»[٢١]، عن طريق «تمثيل دقيق له»[٢٢] كما حاول الواقعيون أن يفعلوا، فقد جنحوا إلى «اصطناع الغرابة والإبهام والغموض الذي يشبه الأحلام»[٢٣]. فالشعر عندهم يجب أن يخاطب «الرغبات الدفينة والإثارات»[٢٤]، ويعبّر عن «رؤيا الشاعر الداخلية بواسطة استعارات موحية ولحن سيّال»[٢٥].

واعتمد الرمزيون كثيراً على القيمة الداخلية للكلمة المفردة. فللكلمات صفتان: **الأولى** صفة التعبير عن معنى. فعلاوة على «نواة المعنى المحددة الواضحة، المعنى الطبيعي العملي الذي تطوره الحياة الاجتماعية بفعل قانون الإدراك النفعي المحدّد»، ثمة «هالة من المغزى الدقيق الأشدّ غموضاً» حول كل كلمة، تكمن في علائق الكلمات التي تتمتع «بالقدرة على إحداث ذبذبة في الذهن فتوقظ أصداء لا حصر لها من معان أخرى سبق للجنس البشري أو للمتكلم نفسه أن استعملها، فتثير سلسلة من الأفكار تستدعي كلماتٍ وصوراً أخرى». هذه القدرة هي «قوة موحية. . . . تكمن في أعماق لاوعي الجنس البشري». ويبدو أن «الرموز هي الأداة الأكثر ملاءمة للتعبير عن ظلال المعاني والأمزجة الشرود»[٢٦].

والصفة الثانية للكلمات توجد في جرسها. وذلك هو الجزء «الأقل تحديداً وعقلانية والأكثر عاطفية وحساسية»[٢٧]. ويصدر احترام الرمزيين الكبير للعنصر

---

(١٧) Bowra, *The Heritage of Symbolism*, p. 9.

(١٨) Peyre, «Symbolism».

(١٩) Bowra, Ibid., p. 3.

(٢٠) Cazamian, *Essais en deux langues*, p. 189.

(٢١) Peyre, «Symbolism».

(٢٢) Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, p. 4.

(٢٣) Peyre, Ibid.

(٢٤) Bowra, *The Heritage of Symbolism*, pp. 7-8.

(٢٥) Peyre, Ibid.

(٢٦) Cazamian, *Essais en deux langues*.

(٢٧) المصدر نفسه.

الموسيقي في الشعر عن الفكرة التي تقول بأن الموسيقى هي أكثر الفنون استثارة؛ وأن موسيقى الكلمات أغنى قوة استثارية فيها[(٢٨)].

لكن موسيقى الكلمة المفردة يجب أن تنسرب في كلّ موسيقي متناغم، فإن «الإيقاع واللحن اللذين يتولدان من تتابع الكلمات»[(٢٩)] قد غدوا من الأهمية بما يعادل الموسيقى الداخلية في الكلمة المفردة.

وقد أدى ذلك إلى اهتمام كبير بالشكل الذي تطور إلى درجة بالغة، وبالقصائد الموزونة التي «كُسر فيها إيقاع البيت المنتظم لكي تحلّق الكلمات على أجنحة أكثر رهافة»[(٣٠)]. وغدا الشعر الحر موضوع «كثير من الجدل النظري... [في حلقة الرمزيين، لكنه لم يكن] التجديد الوحيد أو الأفضل في الشعر الرمزي. فقد عرفت قصيدة النثر انتشاراً... واسعاً، كما أحيا بعض الشعراء أسلوب الكتاب المقدس وطريقة [الكاتب الديني الفرنسي] باسكال وكتبوا شعراً ذا حيوية ورونق جديدين»[(٣١)]. ولم تكن التجديدات في الوزن التي أدخلها الرمزيون، في رأي پير (Peyre) «دعوة إلى سهولة أكبر أو حُرية غير منضبطة، بل ثورة ضد الأشكال الميتة، وبحثاً عن قالب جديد ومصطلح جديد في الشعر»[(٣٢)]. ويذهب ييتس إلى أبعد من ذلك فيقول إن «الشكل في الشعر الصادق، خلاف الشكل في الشعر الدارج، قد يكون غامضاً فعلاً في بعض الأحيان، وقد لا يعتمد الأصول النحوية جميعها... ولكن يجب أن تتوفر فيه عناصر الكمال التي تستعصي على التحليل، وعناصر الرهافة الغامضة التي تتخذ معنى جديداً كل يوم...»[(٣٣)].

أي نوع من التغيير كان الرمزيون يطلبون في شعرهم؟ لقد رفضوا وصف الطبيعة من أجل الوصف «كما رفضوا إقحام النصائح الأخلاقية في الشعر، والتوجّه نحو الجمهور» والعبودية القديمة للبلاغة[(٣٤)]، والاهتمام بالتجارب الخارجية، والحكاية

---

(٢٨) المصدر نفسه، ص ١٩٠.

(٢٩) المصدر نفسه.

(٣٠) Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, p. 8.

انظر أيضاً حديث ييتس عن «الإيقاعات المتأرجحة، التأملية، العضوية التي يتجسد فيها الخيال»، في: W. B. Yeats, *Ideas of Good and Evil* (London: A. H. Bullen, 1914), p. 177.

(٣١) Peyre, «Symbolism,» p. 293.

(٣٢) المصدر نفسه.

(٣٣) Yeats, Ibid., pp. 177-178.

(٣٤) انظر: المصدر نفسه، ص ١٧٧، حيث يصف ييتس ذلك بأنه «احتراز». وللمزيد من الإيضاح، انظر: R. A. Foakes, *The Romantic Assertion: A Study in the Language of Nineteenth Century Poetry* (London: Methuen and Co., 1958), p. 24, and Bowra, *The Heritage of Symbolism*, p. 8,

حيث يصفه باورا بأنه تنميق بلاغي بارد.

والتأمل بالفكرة العلمية، والتوكيد على الايقاعات العالية المصنوعة عن قصد.

يبدو أن فكرة قصيدة بودلير «تطابقات» قد احتلت مكاناً مرموقاً في كتابات أشهر الرمزيين الرئيسية، «فمن تلك القصيدة يأتي جوهر الرمزية»[٣٥]. ويقدم ييتس تفسيراً واضحاً لفكرة هذه القصيدة، من دون الإشارة إليها فيقول: «جميع الأصوات، جميع الألوان، جميع الأشكال، إما بسبب طاقاتها المقدّرة مسبقاً، أو بسبب علائقها الطويلة الأمد، تستثير مشاعر دقيقة مرهفة تعصى على التحديد... فعندما يكون الصوت واللون والشكل في علاقة موسيقية متناغمة... تغدو جميعها كأنها صوت واحد ولون واحد وشكل واحد، وتستثير إحساساً ينبع من تلك الاستثارات المتميزة المختلفة. ولكنه يبقى على الرغم من ذلك إحساساً موحداً»[٣٦]. ويتوسع پير في ذلك فيقول «إن جميع الفنون ترجمات متوازية لسرّ أساسيّ واحد. فالأحاسيس تتواصل مع بعضها؛ والصوت يمكن نقله من خلال العطر، والعطر من خلال الرؤيا؛ وكل حرف علة يوحي بلون»[٣٧].

إن تجربة الرمزية الفرنسية التي كانت «من أكثر التجارب جرأة في تاريخ الأدب[٣٨] قد أدخلت إلى الشعر» «حساسية منتعشة»، كما يقول باورا، و«اعتباراً لائقاً للناحية السمعية في الشعر»[٣٩]. فقد اكتسبت كثير من الصفات والأسماء معنى جديداً، فيه من الغموض بقدر ما فيه من الإيحاء. أما استعمال الكلمات «في تضادّ مع بعضها البعض لبلوغ استجابة جاهزة»[٤٠]، فقد غدا موضع هجوم حادّ. وقد أصبح بناء الجملة نفسه أكثر ثورية. فتسلسل الكلمات المألوف ناله تغيير واضطراب مقصودان، مع تجنّب واع للتواتر البلاغي المنتظم. وهذه النقطة الأخيرة بالغة الأهمية في رأيي، لأنها ربما أثرّت كثيراً في أسلوب النثر والشعر في لبنان.

كانت هذه الطريقة في الشعر الفرنسي تورث انطباعاً بالغرابة كان بالغ الغموض أحياناً، لكنها أضفت على الشعر كذلك «ليونة عجيبة وتأثيرات جديدة من الإيحاء»[٤١]. وثمة صفة مهمة أخرى لدى الرمزيين هي تجنّبهم التشبيهات المفصّلة كما

---

(٣٥) انظر: Peyre, «Symbolism»; Cazamian, *Essais en deux langues*, p. 189, et كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث**، ص ٤٤ ـ ٤٦.

(٣٦) Yeats, *Ideas of Good and Evil*, p. 169.

(٣٧) Peyre, Ibid.

(٣٨) المصدر نفسه، ص ٢٩٤.

(٣٩) Bowra, *The Heritage of Symbolism*, p. 15.

(٤٠) Foakes, *The Romantic Assertion: A Study in the Language of Nineteenth Century Poetry*, p. 179.

(٤١) Peyre, «Symbolism,» p. 293.

كان شأن البارناسيين وحذفهم «أحد طرفي التشبيه»، وتوكيدهم على «الطرف الثاني الذي غدا صورة رمزية». وقد تجنبوا «الأسماء الواضحة المحددة» وأكثروا من «الصفات والأفعال التي توحي بحركة مبهمة أو ذبذبة ناعمة في النفس»(٤٢). لكن تقنية معقدة كتقنية الرمزيين لا بد من أن تصطدم بمصاعب. يلخص باورا ما يعتبره المآخذ الرئيسة على الأسلوب الرمزي في نقطتين كبيرتين: **الأولى** انفصاله عن الحياة العادية، و**الثانية** ما يسبغه من أهمية عظيمة على الموسيقى(٤٣). لكن هذين ليسا وحدهما المآخذين الرئيسيين على هذا الأسلوب، لأن الرمزيين غالباً ما كانوا يشتطّون بالدخول بأساليبهم في ميادين أخرى. فهم أحياناً، كما يقول پير «يصطنعون غشاوة على معانيهم، ويلجأون إلى إشارات بعيدة المنال وترابطات خصوصية، وبهذا فتحوا الطريق أمام كثير من الغموض في الشعر المعاصر»(٤٤). ففي اختيارهم الألفاظ كانوا يتعمدون «نحت كلمات نادرة، عصيّة المتناول، بالغة الانتقائية، وإحياء كلمات عتيقة». وغالباً ما كان الرمزيون «ضائعين في غيوم أجواء مصفّاة».

كان هذا التلخيص للتجربة الرمزية في فرنسا مسألة ضرورية، لأن التجربة الرمزية العربية، بقيادة سعيد عقل، بُنيت على التجربة الفرنسية مباشرة. وسوف يغدو من السهل نسبياً منذ الآن، عند تناول شعر سعيد عقل، رؤية أوجه المقارنة والشبه. ولم يجر هنا تناول شعراء فرنسيين بعينهم، على رغم علاقة بعض أفكارهم الخاصة بنظريات سعيد عقل، وذلك بسبب ضيق المجال في هذا الكتاب. ولكني سوف أشير إلى تلك الأفكار في أثناء هذه المناقشة كلما كان ذلك ضرورياً.

أولاً: يوسف غصوب (١٨٩٤ ـ ١٩٧٢): تجربة رمزية ـ رومانسية معتدلة

كان يوسف غصوب من أبرز الأسماء التي ظهرت على الأفق الشعري في عقد العشرينيات. لقد افتتح مساره الشعري بديوان **القفص المهجور** (١٩٢٨)، وهو مجموعة من الشعر التجريبي اليانع الناضج، حمل عمر فاخوري على الإشادة به في المقدمة حيث قال إنه «حدث شعري ذو أهمية عظيمة، زهرة ناضرة في هذه الأيام الجرداء في فيافي حياتنا الأدبية»(٤٥). وإذ لمس قوة المؤثرات الغربية في الكتاب، قال

---

(٤٢) المصدر نفسه.

(٤٣) Bowra, *The Heritage of Symbolism*, pp. 12-14.

(٤٤) Peyre, «Symbolism».

(٤٥) اقتبسها غصوب من مقدمته لديوان: يوسف غصوب، **القفص المهجور**، في رسالة منه إلى المؤلفة بتاريخ ٢ تشرين الأول/أكتوبر ١٩٦٨.

فاخوري إن الشعر العربي لا مفر له من الخضوع لقوى التغيير، وللمؤثرات الأجنبية الغربية بشكل خاص[٤٦].

أكمل غصوب دراسته الابتدائية والثانوية في الكلية اليسوعية في بيروت[٤٧]. كانت قراءاته قليلة في الأدب العربي القديم، «مقتصرة على الشعراء الجاهليين وبعض المخضرمين وبعض الشعراء العباسيين». ومن بين الشعراء المحدثين قرأ خليل مطران. أما عن قراءاته في الشعر الفرنسي فهو يقول: «قرأت كثيراً في الشعر الفرنسي الحديث، وأنا مطلع على مدارسه واتجاهاته. لكنني عندما أكتب الشعر لا أقيّد نفسي باتجاه معيّن بل أترك نفسي عرضة لأي دافع تلقائي، لا أبحث عن الرمزية أو السوريالية أو أي نوع آخر من الشعر».

قد يعدّ غصوب خطوة انتقالية بين الرومانسية والرمزية، إذ يمكن رؤية الاتجاهين في شعره[٤٨].

ففي هذه الأبيات يعبّر عن كآبة رومانسية خالصة:

طفَتْ فوق وجه شاحب متألم ... كآبة نفس في اللحاظ تجول
ثوت في حواشيها من الليل قطعةً ... تضل بها الألحاظ كيف تميل
ظلام بعيد الغور تجتاز ليله ... بوارق فكر لمحةً وتزول
مكامن آلام وبؤسٍ وهي بها ... فؤاد تجافاه الرجاء، عليل[٤٩]

ومثل ذلك في الأبيات التي تتصدر ديوانه الأول، **القفص المهجور**:

هذي أناشيدي موقّعة ... أنغامها الحرّى على كبدي
لا حكمة فيها ولا عظة ... بل صورتي صوَّرتها بيدي
حالات نفس في مسرّتها ... أو في كآبتها، ولم أزِدِ[٥٠]

---

(٤٦) المصدر نفسه. انظر أيضاً: صلاح لبكي، **لبنان الشاعر** (بيروت: منشورات الحكمة، ١٩٥٤)، ص ١٥٤ ـ ١٥٥.

(٤٧) وردت المعلومات والاقتباسات الخاصة بحياته ودراسته في رسالة منه إلى المؤلفة.

(٤٨) يوافق لبكي وكرم على ذلك، في حين يعتبره عبود صلة الوصل بين القديم والجديد. انظر: لبكي، المصدر نفسه، ص ١٥٦؛ كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث**، ص ١٤٥، ومارون عبود، **مجددون ومجترون** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٤٨).

(٤٩) «رؤيا» في: يوسف غصوب، **الأبواب المغلقة** (صيدا؛ بيروت: المكتبة العصرية، [د. ت.])، ص ١٢٤. ويضم هذا الديوان إحدى وستين قصيدة اختير بعضها من دواوينه السابقة؛ يوسف غصوب: **القفص المهجور والعوسجة الملتهبة** (١٩٣٦)، و**قارورة الطيب** (بيروت: مكتبة البستاني، ١٩٤٧).

(٥٠) من «أناشيد» في: غصوب، **الأبواب المغلقة**، ص ٣١.

ففيها نرى جوهر المثال الرومانسي في التعبير التلقائي عن الاستجابات العاطفية. فقوله «أنغامها الحرّى على كبدي، بما تحمله كلمة «حرّى» من كثافة عاطفية، وما تنطوي عليه كلمة «كبدي» من إيحاءات بالحب والعذاب، يعطي انطباعاً حاداً عن موقف الشاعر الرومانسي.

لكن أسلوب غصوب الشعري وتركيزه على الذات هما أقرب إلى الرمزيين منه إلى الرومانسيين. ومع أننا لا نلحظ اقتصاداً واعياً في عواطفه، إلا أننا نجد سيطرة ملحوظة على أدواته الشعرية، تذكرّنا بمطران. وليس بين جميع من كتب عن غصوب من لاحظ التقارب بين الشاعرين. ولا شك في أن قراءة غصوب شعر مطران، من دون غيره من الشعراء المحدثين، قد يشير أصلاً إلى تقارب في الروح. ومن ناحية ثانية، نجد أنّ غنى العاطفة عند أبي شبكة، وتهويماته الرومانسية المرتفعة النبرة وحزنه المتغلغل، وغضبه العارم، وتوهّجه في الحب، جميعها لا وجود لها عند غصوب. وقد كان غصوب كذلك رمزي المنحى في احترامه الكبير للعنصر الموسيقي في الشعر. لكن شعره لا يقوم على الإنماء وعلى استثارة المعنى والإيحاء به: فهو خالٍ كلياً من الضبابية التي تغلف شعر الرمزيين، بل يغلب عليه التفصيل، ويتسم بالوضوح والمباشرة[٥١] أكثر مما في شعر سعيد عقل. وثمة سمة رمزية أخرى في شعره، وهي اختياره الدقيق للكلمات. فثمة اختيار متعمد فيه وتنقية واعية للغة الشعرية «شأن «الشعر الرمزي»[٥٢]. وقد أشاد عبّود بصفاء ذلك الشعر، وبساطته وجزالته، لكنه مع ذلك قال إنه ليس بالشعر المثير[٥٣].

تدور أغلب قصائد غصوب حول موضوع الحب، لكن الحب لديه عاطفة منضبطة، لا تلتهب أبداً بتوهّج الرومانسيين: «لذّاتنا في الشوق، لا في الوصال»[٥٤]. وفي إصراره الصوفي على الجمال الأمثل[٥٥]، يكشف عن نزعة رمزية، على رغم أنه لا يبلغ درجة الإصرار واللاعقلانية التي نجدها عند سعيد عقل. ويتبع غصوب أسلوباً هادئاً في وصفه كثيراً من مناحي العلاقة الحبية: الفرح، الشوق، الخيبة، الصدود. وفي هذه التجربة المتنوعة الأطراف نجد في غصوب ذلك الإنسان المثقف، المتمدن القادر على استيعاب خبرة ميتافيزيقية في حبّه، يقترب بها أحياناً من بساطة عظيمة، كما يفعل مثلاً عندما يصف خبرة الفتاة اللبنانية في الحب.

---

(٥١) بل إن عبود اعتبره واقعياً، في: عبود، **مجددون ومجترون**، ص ٧٨.

(٥٢) انظر: كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث**، ص ١٤٠.

(٥٣) عبود، المصدر نفسه، ص ٩٤.

(٥٤) «لذاتنا في شوق» في: غصوب، **الأبواب المغلقة**، ص ١٤٧.

(٥٥) نجد أمثلة على ذلك في قصائده «جمال»، «متجردة»، «الثغر»، «العيون» و«الغدائر» في: المصدر نفسه.

ففي قصيدة مثل «قلق»(٥٦)، نجد وصفاً لوجه بسيط مألوف، نرى مثله في الزجل اللبناني وفي شعر عدد من الشعراء اللبنانيين بمن فيهم الأخطل الصغير وسعيد عقل.

في مثل هذه القصائد تكون التجربة بسيطة، عذبة بريئة، غير معقدة أبداً. ولكن في شعر غصوب، خلافاً لشعر الأخطل الصغير، ثمة أحياناً طمس واعٍ للعاطفة المشبوبة.

في ما يلي مثلاً نرى غصوب يبدأ بالتعبير المتوهج المفعم بالأشواق العارمة:

تروح العذارى إذا ما رنا   إليهنّ في العيد أو سلّما
سكارى يتعتعهن الغرام   فيقطفن بالحلم الأنجما(٥٧)

لكن الأثر النهائي لهذين البيتين يخفق بسبب الارتفاع إلى أفق روحي في الشطر الأخير.

من الطريف ملاحظة صراع غصوب مع الصور التقليدية المستهلكة، ونجاحه بتجاوزها غالباً، كما في قصيدة «الغدائر»:

يا أريج الغابات يا نغم الشوق   ويا نور مترف ريّانِ
سكرة الروح في شميمك والآفاق   تهوي بطرفها الوسنان
يخطر الحلم في ظليل من النور   تهامى على صباح وان
ما خفوق في غمرة الطيب إلا   رعشة من هوى به ظمآن
واختلاج البنان ذكرى انهيار   وتلاش في لذة النسيان
أي نهر حملتَ نفسي عليه   يا شراع الشرود والبحران(٥٨)

ولا شك في أن البيت الأخير على الأخص في غاية الجمال والنضارة. لكن الشاعر لا يبلغ مثل هذا النجاح دائماً.

ففي قصيدة «الثغر»(٥٩)، نجد شفاه الحبيب تُقارن بأوراق الورد وبالياقوت، وهما من الصور التقليدية. ورائحة نَفَس الحبيب تُقارن بأريج التفاح، وهو ما يشبه

(٥٦) المصدر نفسه، ص ٩٤ ـ ٩٥.
(٥٧) «أغنية» في: المصدر نفسه، ص ٩٢ ـ ٩٣.
(٥٨) المصدر نفسه، ص ٩١.
(٥٩) المصدر نفسه، ص ٨٦ ـ ٨٧.

يا ثغرها يا ورقتي وردة   حمراء أرواها ندى عاطر
ياقوتة نادرة شقها   على لآل صائغ ماهر
يا ثغرها الريان يا فتنة   قائمة من عهد حواء
أورثها التفاح طيباً على   طيب وتغريراً وإغواء

المقارنة التقليدية بالمسك والعنبر. لكنه اجتهد في أن يضع هذه الصور في إطار متحذلق. وربما كان غصوب رائداً في استعماله بعض التشبيهات، مثل تشبيه العينين بالواحة:

غـريـبـة الألحـان مـن واحـة ضـائعة في مَهْمَهٍ عبقري(٦٠)

كانت هذه الصورة شديدة الطرافة في وقتها، لكنها غدت مستهلكة مع الاستعمال. كما إن تشبيه عيني الحبيب في قوله «حديقة ضجّ فيها الشوق»(٦١) تنطوي على طرافة أيضاً على رغم ضعف جاذبيتها.

وقد برهن غصوب كذلك على انتماءاته الرمزية بتحاشيه الموضوعات العامة والاجتماعية التي كانت تستحوذ على الشعر العربي الحديث. فليس في شعره أيّ توجّه نحو الجمهور، على رغم أنه لا يخلو تماماً من مزالق خطابية:

مـواكـب مـن ذكـريـات تـوالى على الـدهـر فـي الـفـلـك الـدائـر
تـضـمّـخ أحـلامـنـا الـطـامحات إلى الـغـار بـالـنـغـم الـعـاطـر
يـعـانـق فـيـهـا الـقـديـم الحـديـث ويحـنـو الـعـظـيـم عـلى الـوادع
جـبـابـرة المجـد فـي ظـلـهـم مشى الكون في فجره الطالع(٦٢)

حافظ غصوب على الشكل التقليدي في القصيدة لكنه كان ينوّع في القوافي أحياناً. وكان يحاول في كثير من المواضع الإفلات من مأزق وحدة البيت في نظام الشطرين وذلك باللجوء إلى التدوير، كما في هذين المثالين:

عـلى غـرّة هـام قـلـبـي بـه وأسـأل نـفـسـي ولا أعـثـر
عـلى سـبـب إن فـهـم الـهـوى عـلى المبـتـلين بـه يـعـسـر(٦٣)

....

أنـاديـك والـصـيـف فـي سـكـرة من النـور، والروض في مقصفِ
مـن الـطـيـب، والـنـاضـجـاتُ الـنـشـاوى دوانٍ عـلى الـغـصـن لم تُـقْـطَـفِ
ألا نـدخـل الـروض نـجـتـاحـه بـعـنـف فـنـتـخـم مـنـه وفـي
ريـاحـيـنه نـرتمـي مـن عـيـاءٍ ونـكـرع مـن خمـره الـقَـرقَـف(٦٤)

هذه تجربة لم يواصلها الشاعر، لأنها لا تبدو مناسبة جداً لنظام الشطرين.

---

(٦٠) «العيون» في: المصدر نفسه، ص ٨٨.
(٦١) «الحديقة» في: المصدر نفسه، ص ٩٠.
(٦٢) «الجبابرة» في: المصدر نفسه، ص ١١٠.
(٦٣) «ويعذلني» في: المصدر نفسه، ص ٩٦.
(٦٤) «نداء» في: المصدر نفسه، ص ١٠٠.

فوحدة القافية والتوازن الدقيق في هذا الشكل يحتمان عادة انتهاء الجملة بانتهاء البيت، على الرغم من أن ذلك لا يستتبع اكتمال المعنى، كما هي القاعدة في «عمود الشعر».

ويمكن القول لذلك إن غصوب لم يلتزم بأسلوب من دون غيره، بل كان يراوح بين الرمزية والرومانسية، كما أنه يعكس تأثراً بالعرف الشعري لدى الأخطل الصغير. لقد وقف غصوب على مفترق الطريق، لا يقبل بالمبتذل والتقليدي، ولا يبلغ الجدّة الكاملة إلا نادراً. والواقع أن هذا الطريق الوسط هو أهم ما يميز غصوب كشاعر، كما يرى عبود الذي يشير غالباً إلى هذا الموقع الوسط الذي يحتلّه غصوب، وينتهي إلى القول إن لدى غصوب عدة طفرات قليلة بينما الشعر العظيم في رأي عبود لا يمكن بلوغه إلا بطفرات متكررة(٦٥). والواقع أن الناقد سريعاً ما يلحظ أن التطور بين دواوين غصوب المختلفة قليل جداً.

ولكن يبقى الكثير مما يمكن تعلّمه من غصوب. فقد كان من أوائل الشعراء في العربية الذين حرّروا الشعر إلى حد كبير من العبارات المستهلكة. وربما كان أول شاعر يهمل تماماً الإطار الاجتماعي الذي كان الشعراء العرب يعملون من خلاله مدة طويلة. ففي بنية شعره وقدرته على تنقيته وتطويره نحو حذلقة وتعقيد أكبر يشبه غصوب أمين نخلة وسعيد عقل. فهو لم يكتب قصيدة واحدة بناء على طلب الآخرين أو تلبية لمناسبة عامة، شأن غيره من المعاصرين. وكان كذلك أول شاعر عرف «الفن من أجل الفن»، ليس في لبنان وحده، بل في الشعر العربي بعامة. وعلى رغم أن غصوب بقي نشيطاً نسبياً حتى الخمسينيات والستينيات، إلا أن شعره قد تضاءل إلى حد ما أمام ظهور شعراء أكبر، وإزاء اتجاهات وأساليب جديدة في الشعر المعاصر. ولكن يجب ألا يُنسى دوره كرائد أدخل حساسية شعرية مختلفة، وأحدث تغييراً في الشعر في هذه الفترة. وقد تطلّب ذلك شجاعة واستقلالاً وأصالة، وهي خصَال ثلاث لا يستطيع أي شاعر حق أن يستغني عنها.

ثانياً: أديب مظهر (١٨٩٨ ـ ١٩٢٨) ونشأة الرمزية في لبنان

في أواسط عقد العشرينيات بدأ الشعراء اللبنانيون يقطفون ثمار اتصالهم المبكر بالثقافة الغربية. فالتجربة الناضجة المصفاة عند يوسف غصوب قد سبقتها تجربة شعرية أكثر تعقيداً وحذلقة في شعر أديب مظهر المعلوف الذي أدهش العالم الأدبي ببضع قصائد رمزية كانت من نوع لم يعرف بعد في الشعر العربي الحديث.

---

(٦٥) انظر: عبود، **مجددون ومجترون**، ص ٩٤ وما بعدها.

كان مظهر قد بدأ يكتب بالأسلوب التقليدي المعتاد[٦٦]، إلا أنه تعرّف على شعراء فرنسيين مثل پيير سامان وبودلير[٦٧]، فكانت استجابته السريعة لذلك الشعر ما يمكن تفسيره بعاملين: **الأول**، الاستعداد الكبير عند بعض الشعراء اللبنانيين للتحوّل بالحساسية الشعرية نحو مزيدٍ من التعقيد والحذلقة. فكأن الحساسية الشعرية في لبنان كانت كامنة في انتظار مثال جيد يحتذى؛ و**الثاني** أن اديب مظهر نفسه كان شاعراً كبير الموهبة، لديه من الوعي أعمق مما لدى الأغلبية من الشعراء حوله. فبخطوة قصيرة واحدة استطاع الوصول إلى موقف إزاء الوضعية الإنسانية على هذه الأرض لم يكن حتى ذلك الحين معروفاً في الشعر العربي الحديث. فهو لم يكتف بالكتابة عن تجربة أصيلة ذات طبيعة أعمق، بل استطاع كذلك أن يربط تجربته الخاصة، ومزاجه وموقفه بالوضع البشري عموماً.

مثلاً، يعامل مظهر الموت كتجربة «مرغوبة»، بطريقة جد طريفة في شعره. فهو ليس الموت الفعلي الذي يتناوله الشعر التقليدي بالحزن المألوف والحكمة التقليدية، بل تجربة مدهشة يكشف الشاعر فيها عن شوق عميق لا يرتوي نحو «مخلب الموت الناعم الأسود»:

فيا شبح الموت أطفئ غدي   بمخلبك الناعم الأسود[٦٨]

لقد سبقت الإشارة إلى أن بعض الشعراء الرومانسيين مثل الهمشري والشابي قد عبّروا عن شوق عميق إلى الموت. لكن شعر مظهر يختلف عن الشعر الرومانسي في الموقف والتناول معاً. فعلى يده تكسب العبارة الشعرية مواربة أكثر ورهافة غامضة وتركيزاً كبيراً:

فإن تجوابَ عزيف المنون   حلوٌ كمرّ النَسَم الأسود[٦٩]

ويختلف مظهر كذلك عن الرمزيين اللاحقين، مثل سعيد عقل، ممن كتبوا بأسلوب الرمزيين الفرنسيين في القرن التاسع عشر. والحقيقة أنه في بعض شعره يتشوق إلى الموت بطريقة تقترب من الصوفية:

---

(٦٦) إيليا الحاوي، «أديب مظهر، رائد التجديد في الشعر العربي المعاصر،» **شعر**، السنة ٢، العدد ٥ (كانون الثاني/يناير ١٩٥٨)، ص ٧٧. وكمثال على شعره الأقرب إلى القالب التقليدي، انظر قصيدته «يا أرز» في: المعلوف، **شعراء المعالفة**، ص ١٦.

(٦٧) الحاوي، المصدر نفسه.

(٦٨) كما وردت في: المصدر نفسه، ص ٨٠.

(٦٩) كما وردت في: إيليا الحاوي، «الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر،» **الآداب**، السنة ٨، العدد ٢ (شباط/فبراير ١٩٦٠)، ص ٥٥.

سئمتك يا نفس هلا غفوت قليلاً مع العدم الراقد
لقد صهرتك الليالي فمن لي بمهد الثرى الرطب البارد
....
هنالك حيث تحل الأماني غدائرها وتنام الطيوب
ترجّعها نزوات الصدى وتنشدها ظلمات الغيوب(٧٠)

إن وعيَه المأساوي بوجود الموت في حياة الإنسان يقف على النقيض من الشعر الأكثر ضحالة والأقل مأسوية الذي كتبه الرمزيون اللاحقون في الثلاثينيات والأربعينيات. فشعر مظهر ينطوي على قدر أكبر من العمق والحيوية والجدية.

لكن مظهر في أسلوبه يختلف عن هؤلاء الرمزيين بكونه أقل اهتماماً بصقل شعره وانتقاء الكلمات فيه، وأكثر اهتماماً بنقل معانٍ شديدة التعقيد بأسلوب رمزي موارب مشحون بالعاطفة، من دون أن يفقد طبيعة التجربة التلقائية واتصالها بأعماق اللوعة الإنسانية.

وهذا شديد الاختلاف عن مواقف الرمزيين وتشديدهم على عنصر الموسيقى المتجسّد في الكلمة المفردة، وعلى عبادة المثالي والجميل. إن شعر مظهر هو شعر الوضعية الإنسانية، وهو في استعماله الرموز، أكثر ارتباطاً بشعر الخمسينيات اللاحق. فرموز مظهر تُدهش وتُذهل بفجائيتها غير المتوقعة، وتخلّف أثراً عاطفياً عميقاً في القارئ لا يختلف كثيراً عما يحس به الشاعر نفسه. في هذه الأبيات أسلوب جديد فذّ في استخدام اللغة:

فالليل سكران وأنفاسُهُ تلفح أجفاني وأحلامي
تنساب حولي زفرة زفرة حاملة أكفان أيامي
بالله هلا نغمٌ قاتمٌ على بقايا الوتر الدامي
فإن في أعماق روحي صدى مثل دبيب الموت بين الجفون(٧١)

إن الصور الشعرية عند مظهر غاية في الطرافة بالنسبة إلى شعر العشرينيات، كما في قوله:

وتصغي لها زرق النجوم مطلة ويجثو لها ما بين جدرانه القبر(٧٢)

(٧٠) كما وردت في: الحاوي، «أديب مظهر، رائد التجديد في الشعر العربي المعاصر،» ص ٧٩ - ٨٠.

(٧١) المصدر نفسه، ص ٨٢.

(٧٢) المصدر نفسه، ص ٨١.

أو:

تـفـرّ أحـلامـي عـلى نـسـمـةٍ بَـلَيلـةٍ مـعـسـولـة المبـسـم[٧٣]

يلاحظ المرء في استخدام الشاعر غير المعتاد المفردات وتمرّدها على النظام المألوف بداية ثورة في الصورة والكلمة، ثورة أوقفها قبل بلوغ النضج موتُ الشاعر المبكّر وهو في الثلاثين من العمر. ولكن مظهراً، مع الأسف، لا يحتل في تاريخ الشعر العربي الحديث مكانة متميزة كما قد يتوقع المرء. فهو لم يكتب إلا بضع قصائد بالأسلوب الرمزي، ثم إن موته قبل أوانه وبروز غيره من كبار الشعراء في لبنان في عقد الثلاثينيات، دفعا به إلى مطاوي نسيان لا يستحقه. لكن لابد لنا الآن من أن نذكر أن مظهراً كان أول الشعراء العرب المحدثين الذين اتجهوا نحو الأسلوب الرمزي، فكشف عن حساسية وجودية رزقها شاعر كبير الموهبة أحسّ في أعماق روحه باللوعة والعبث واليأس الذي تنطوي عليه الحياة الإنسانية[٧٤].

ثالثاً: سعيد عقل (١٩١٢ ـ): رمـزي كبيـر

يبقى سعيد عقل أفضل من يمثل في الشعر العربي نظرية الرمزية الفرنسية كما عرفها القرن التاسع عشر. نشأ سعيد عقل في زحلة، وهي مدينة لبنانية صغيرة قرب بعلبك، ودرس في مدرستها الشهيرة: المدرسة الشرقية. وقد عرفت هذه المدرسة بتراث لغوي قوي، ودرّس فيها من المشاهير خليل مطران وعيسى إسكندر المعلوف[٧٥]. درس عقل الشعر القديم، واطّلع على شعر القرن العشرين كما يمثله شوقي والأخطل الصغير، كما كان شأن غيره من الشعراء في زمانه. ثم شرع وهو المسيحي، من تلقاء نفسه، في قراءة القرآن الكريم كنص أدبي، كما راح ينقب في بطون المعجمات عن الكلمات النادرة المرنة القابلة للاستعمال المجازي الممتع[٧٦] وذات القيمة الموسيقية العالية، كلمات استعملها في ما بعد في شعره بشكل كثيراً ما ترك أثراً فعالاً لدى القارئ. هذا المنحى في التنقيب والبحث، وهو منحى أساسي في توجه الشاعر، يعكس وعياً مبكراً لملاحقة هدفه الشعري، ورغبة حقيقية في بلوغ هذا

---

(٧٣) المصدر نفسه، ص ٨٢.

(٧٤) انظر دراسة الحاوي عنه، في: المصدر نفسه، ص ٧٧ ـ ٩٢. انظر أيضاً الفقرة التي أوردها عنه، في: الحاوي، «الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر،» حيث يتحدث بصورة خاصة عن الصورة في شعر مظهر.

(٧٥) كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» ص ٢٦٦.

(٧٦) المصدر نفسه، ص ٢٦٧.

الهدف المعين. ولا شك في أنه لم يكن شاعراً يترك الأمور للحدس وحده أو للوحي الشعري، بل كان يتعمد متابعة ثقافته الفنية التقنية والسيطرة على أدواته الشعرية، وهذا التثقف المقصود يفسر لنا غنى قاموسه الشعري الثر وبراعته اللاحقة في استعمال الألفاظ. وقد ساهم الكتاب المقدس والروايات الأسطورية الفينيقية كذلك في تكوينه الشعري. وتتضح المؤثرات التوراتية في استخدامه المباشر لموضوعات من الكتاب المقدس في كتابيه الأولين: **بنت يفتاح** (١٩٣٥) وهو عمل درامي يقوم على مأساة بنت يفتاح في «سفر القضاة»؛ و**المجدلية** (١٩٣٧)، وهي قصيدة طويلة تتميز بجمال نادر وتقوم على قصة مريم المجدلية ولقائها بالسيد المسيح. وتظهر المؤثرات الفينيقية في استخدام موضوع بطولي مستمد من الأساطير الفينيقية وهي قصة «قدموس» أمير صور. ظهرت **قدموس** عام ١٩٤٤.

إن مؤثرات الشعر الفرنسي والنظرية الشعرية الفرنسية في سعيد عقل واضحة ولا تحتاج إلى إشارة، وقد فصّل القول فيها أنطون غطاس كرم في كتابه المرجعي عن الرمزية العربية بعنوان **الرمزية في الشعر العربي الحديث**. ويناقش هذا الموضوع كذلك كل من لبكي وصقر[٧٧]. ولذا فإنه من الأفضل هنا بدل هذا أن نحاول تحديد مكانة سعيد عقل في الشعر العربي الحديث وأثره، ليس فقط أثره الواضح في معاصريه وحسب، بل ذلك الأثر الأشد رهافة ودواماً في شعراء الطليعة اللاحقين، أي شعراء الخمسينيات.

برز سعيد عقل في الثلاثينيات، واستطاع الحفاظ على أهميته في الوطن العربي في عقد الأربعينيات كذلك. لكن أهميته الفعلية تضاءلت في الخمسينيات والستينيات، ولا سيما عند جيل الرواد الصاعد، على رغم بقائه محط كثير من الاهتمام والنقاش، وغشّت عليه، إلى حد كبير، حركة الشعر الجديدة التي تنكّرت لأسلوبه وللكثير من تطبيقاته ونظرياته. فلم يحدث فقط أن إبداعه القوي المبكر قد انزلق نحو التكرار والرتابة، بل إن المبدأ الذي اتبعه نفسه قدّر له أن ينهار. إن فكرة الفن للفن، والشعر الخالص قد تعرّضت لأشرس الهجمات من نقاد الخمسينيات، فلم تستطع الصمود في الوطن العربي الحديث، لا في المجال الأدبي، ولا في المجالات الاجتماعية والنفسية والسياسية العامة السائدة حينذاك.

بدأ سعيد عقل يكتب الشعر ويحاضر فيه في عقد الثلاثينيات. إن أغلب تلك المحاضرات الأولى لم تنشر، لكننا نجد آراءه حول الشعر في المقدمات التي كتبها لأعماله الشعرية أو لأعمال الآخرين[٧٨]. وربما كانت أهم كتاباته حول النظرية

(٧٧) انظر: لبكي، **لبنان الشاعر**، ص ١٧٩ - ١٨١، وموريس صقر، «وثبة الشعر اللبناني،» **الآداب**، السنة ٣، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٥٥)، ص ٦٩ - ٧٠.

(٧٨) انظر مجموعة مقالاته الصادرة في كتاب: سعيد عقل، **كأس لخمر** (بيروت: المكتب التجاري، ١٩٦١)، الذي يضم المقدمات التي وضعها لدواوين شعراء آخرين.

الشعرية هي ما أثبته في مقدمة **المجدلية** ثاني كتبه التي نشرها. وثمة كذلك تلخيص مهم في **المكشوف** لسلسلة محاضرات ألقاها عام ١٩٣٧ بعنوان «محاولات في جماليات الشعر»(٧٩). ويتضح في جميع هذه الكتابات التصاقه بمبدإ رمزي من فلسفة الجمال، وأنه رجع صدى قوي لمحاضرة الأب هنري بريمون (Henri Brémond)، بعنوان «الشعر الخالص» التي ألقاها عام ١٩٢٥ في الأكاديمية الفرنسية(٨٠)، وفي كتابه الشهير الآخر عن الموضوع بعنوان **الصلاة والشعر** الذي صدر عام ١٩٢٦. وثمة كذلك انعكاس، لبعض أفكار پول ڤاليري ولكثير من مفاهيم مالارميه عن الشعر في كتابات سعيد عقل.

الشعر عند سعيد عقل، خلاف النثر، نتيجة حالة إبداعية غير واعية(٨١). وفي حالة اللاوعي هذه يسود نوع من الغموض يولّد الإيقاع والهينمات الأولى من القصيدة. في هذه الحالة لا توجد عواطف أو صور أو أفكار، لأنها حالة من الصفاء تسمو فوق هذه العناصر؛ والواقع أنها حالة من الصفاء بعيدة عن أي عنصر من هذه العناصر. فالشعر عنده يتكوّن في هدوء خالص، هدوء لا يمكن فيه هذه العناصر أن تصطرع، هدوء تمتزج فيه الأعماق الشعرية، حتى تتحد في تناغم مع حقيقة الكون. وهذه الحالة التي يسود فيها اللاواعي على الواعي قصيرة جداً، لا تكاد تدوم لتشمل بيتاً من الشعر أو بعضاً منه. وهنا يُدخل عقل إلى العربية فكرة ڤاليري أن الإلهام لا يقدم سوى البيت الأول من القصيدة، أما البيت الثاني فهو نتيجة جهد الشاعر(٨٢).

يستمر عقل في مقدمة **المجدلية** في وصف أفكاره عن الشعر والإبداع فيقول إن موسيقى القصيدة إذ تسود قبل فعل الإبداع فإن ذلك يعني أن الموسيقى جوهر الشعر. وهنا يتضح بشكل كبير مدى اعتماد عقل على أفكار بريمون وڤاليري حول الترابط الشديد

---

(٧٩) نشرت في: **المكشوف**، العدد ١٢١ (١٩٣٧) وما بعده.

(٨٠) Henri Peyre, «A French Debate on Pure Poetry,» *University of California Chronicle* (Berkeley) (July 1928), p. 326.

ومن اللافت للنظر أن الشعراء العرب كانوا آنذاك قد سلكوا سبيل المعاصرة ولما تمض سنوات قلائل على شيوع هذه المحاضرة في فرنسا، إذ إنها ظهرت في كتيب مستقل عام ١٩٢٥، وطبعت على هيئة كتاب كان يضم مناقشات حول الشعر عام ١٩٢٦.

(٨١) للمزيد حول هذه الآراء، انظر: سعيد عقل، **المجدلية**، ط ٢ (بيروت: المكتب التجاري، [١٩٦٠])، المقدمة، ص ١٣ ـ ٣٩.

(٨٢) انظر: Paul Valéry, *Variété* (Paris: Nouvelle revue française, [1924]), no. 1, p. 67,

حيث يقول: «تقدم لنا الآلهة البيت الأول مجاناً، لكن علينا نحن أن نضع البيت الثاني الذي ينبغي أن يتناغم مع الآخر وأن يكون جديراً بأخيه السماوي البكر. وليس كثيراً على كل موارد الخبرة والعقل أن تجعله شبيهاً بالبيت الذي جاء هبة».

بين الشعر والموسيقى[٨٣]. لكن فكرة مالارميه أن الشعر يجب أن يستثير لا أن يُفسّر، كانت في نظر عقل فكرة ساذجة، فهو يرى أن استثارة المشاعر عملية معقدة، وأنها تعتمد على الطبيعة التعدّدية لجرس الكلمات. إنه يتحدث هنا عن استخدام الكلمات بشكل سمفوني. يحاول الوعي تمثُّل هذه الأصوات التعددية لكنه يخفق، لأن حالة الوعي ضعيفة وسطحية، وتتطلب وضوحاً وبساطة. وهي إذ تواجه تعددية الأصوات يصيبها التعب فتتركها حرة لتتجه إلى ما دون الوعي. وهنا يتكئ الشاعر على قول برغسون (Bergson) إن غاية الفن أن يبعث الرقاد في العناصر الواعية من شخصيتنا.

في كتاب كرم **الرمزية**، يبيّن علاقة العديد من آراء عقل عن الشعر بأصولها في كتابات بريمون وڤاليري وبرغسون ومالارميه وغيرهم، ثم يستنتج بحق أن «المدى الإبداعي الشخصي في هذه النظريات يظل ضئيلاً محدوداً»[٨٤]. ومن الطريف أن نلاحظ أن محاولة عقل وغيره من الشعراء مثل بشر فارس في مصر تطبيق مثل هذه الأفكار على الشعر لم تُثر موجة من الرفض والاتهام كما كان قميناً بها أن تفعل لو جاءت في عقد الخمسينيات والستينيات. لقد كانت فترة الثلاثينيات والأربعينيات على جانب كبير من التسامح.

إذا كانت الرمزية الغربية في أساسها «ديانة الجمال»، كما يرى باورا، فإن شعر سعيد عقل قد اجتهد عبر السنين ليبلغ هذا الهدف. وعلى رغم أنه لم يتمثّل فعلاً جميع «التراث الفلسفي الذي نشأت منه الرمزية في الغرب»[٨٥]، إلا أن ثمة جهداً دؤوباً لجعل الجمال ديناً، وموضع تبجيل وعبادة. وثمة «نشوة جمالية» تجري في تضاعيف شعره فيصل أحياناً إلى ما يدعوه باورا باسم «التكريس الديني»[٨٦]. لكن التركيز الخاص المكثّف الذي كان الرمزيون الفرنسيون يسعون إلى بلوغه لا يوجد الا نادراً في شعر سعيد عقل. ومن أجل بلوغ الهدف الجمالي المنشود، اضطر الشاعر، مثل الرمزيين الفرنسيين، إلى مجانبة الكثير من خصائص الشعر المتعارفة. وكانت قوّته، مثل قوّتهم، تكمن في «الإخلاص لمثالٍ من الجمال والحب». فباستثناء **قدموس** لا يوجد في شعر سعيد عقل «أي توجّه نحو الجمهور» أو اهتمام بموضوعات سياسية، وباستثناء **قدموس** و**بنت يفتاح** ليس في ذلك الشعر أي محاولة لخدمة أغراض غير ما يتعلق بجماليات الشعر.

---

(٨٣) انظر خلاصة لآراء بريمون وڤاليري حول هذه الموضوعات، في: Peyre, «A French Debate on Pure Poetry,» pp. 327-329.

(٨٤) انظر: كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث**، ص ١٥٧، وكذلك ص ١٤٨ ـ ١٥٧ للاطلاع على مقارنة مع أفكار الرمزيين الفرنسيين.

(٨٥) كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» ص ٢٧٣.

(٨٦) Bowra, *The Heritage of Symbolism*, p. 6.

لكن سعيد عقل ليس بالرمزي الصرف في جميع شعره. فهو لم ينجح دائماً بإضفاء الغموض على شعره عن طريق الايحاء، لأن كثيراً من هذا الشعر مباشر، مسطّح في الغالب. وبدل أن يسير شعره في اتجاه التعقيد مع ممارسة المبدإ الرمزي باستمرار، نجده يتجه نحو المباشرة والوضوح مع الأيام. وهو وإن لم يلجأ عادةً إلى التفسيرات والتشبيهات المباشرة، إلا أن ثمة مقاطع نثرية في شعره بين الحين والحين[٨٧]، ولا يخلو شعره من «عبودية البلاغة القديمة وعبودية وصف الأشياء الخارجية»[٨٨]، على حد قول سايمونز في وصفه ما هو ضد الرمزية. **فقدموس** مثلاً ملأى بأمثلة البلاغة العالية، كما سيجيء معنا. أما الوصف الذي اجتهد الرمزيون في تجنّبه، فهو كثير الورود في شعره. ويبدو عقل مفتوناً بالمظهر الخارجي للنساء الجميلات وبأثر ذلك الجمال الخارجي في عالم الطبيعة من حولهن. ويستطيع المرء أن يحس بالجهد الدؤوب الذي يحاوله الشاعر لاستثارة الأشياء الجميلة سحرياً، لكن قصائده كثيراً ما تزدحم بأوصاف تحول دون نجاح تلك المحاولة. وهو يجهد واعياً لتجويد أشعاره بإخضاعها إلى تمحيص دقيق، فينحتُ كلماتها نحتاً كما يفعل المثّال. لكن اهتمامه الشديد بالألفاظ لا يعني تماماً أنه كان منشغلاً بالرموز التي بواسطتها «تغدو روح الأشياء ماثلة للعيان»[٨٩]، بل هو اهتمام فكري بتفاصيل البنية: المفردات، والعبارات، والأبيات، وموسيقى الأشعار.

في كتابه السابق عن **الرمزية**، يناقش كرم شعر سعيد عقل ويحاول تقديم تحليل كامل لخصائصه الشعرية. لكنه أضفى من المعنى والعمق على ذلك الشعر أكثر مما يستحق[٩٠]. غير أنه في دراسة لاحقة عن الشعر العربي الحديث يعود إلى تقديم شعر سعيد عقل فيعدّل من آرائه ويقول إن النظرية طالما كانت تسيطر على ذلك الشعر. وقد أدرك كرم كذلك أنه عند سيطرة النظرية على شعر عقل كان الدفق الداخلي يبدو مثقلاً، فيحس المرء كأن «الضياء قد خبا، والنَفَس قد احتبس، أو اختنق المضمون النفسي لتمشي الأبيات دُمى من نغم، أُخرِست فيها رعشة الشعور، والهزة، ليقف الجمال هندسة كُملتْ بُنيتُها وروعة صوتية كُبت فيها الصراخ، وأقصي الألم، وباتت في ارتقاب نفحة الحياة»[٩١].

---

(٨٧) ايليا الحاوي، «سعيد عقل: ما له وما عليه،» **الآداب**، السنة ٩، العدد ٦ (حزيران/يونيو ١٩٦١)، ص ٣٢.

(٨٨) Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, p. 8.

(٨٩) المصدر نفسه، ص ٩.

(٩٠) كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث**، ص ١٥٧ ـ ١٧١.

(٩١) كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» ص ٢٧٣.

لا شك في أن **المجدلية** هي أشهر أعمال عقل، وقد صدرت عام ١٩٣٧. وقد تعدّ هذه القصيدة الطويلة أفضل مثال في العربية على قصيدة رمزية تقوم على الرمزية الفرنسية كما عرفها القرن التاسع عشر. وقبل **المجدلية** كان عقل قد نشر مسرحيته الرمزية **بنت يفتاح** عام ١٩٣٥ وفيها يكشف شعره عن مزيج من الرومانسية والكلاسيكية وتنتشر فيها مقاطع غنائية تنمّ عن ميل الشاعر الطبيعي إلى الغنائي. لكن رمزية عقل تظهر على أفضلها في **المجدلية**، وهي وإن لم تكن قصيدة عظيمة، الا أنها من أجمل القصائد في العربية الحديثة. فالمفهوم الرمزي أن الشعر تفسير موسيقي للفكرة يظهر على أحسنه في هذه القصيدة، فأكثرها ينساب بإيقاع ناعم مسكر، ولعل قول الناقد «هدوء الفن البطيء»[(٩٢)] هو وصف جيد لجو هذه القصيدة ولشعر عقل بوجه عام. يبرهن عقل أنه سلطان المؤثرات السحرية وسيّد الجرس والإيقاع، فيعالج جرس الصوائت والصوامت في براعة، مستغلاً طاقاتها الموسيقية الكامنة. ويسود القصيدة جوّ من الهيبة المليئة بالإيحاء.

تعالج **المجدلية** قصة مريم المجدلية. وخلافاً لقصائد أبي شبكة عن الموضوعات التوراتية لا يوجد سوى قدر ضئيل من الجو التوراتي في هذه القصيدة. والواقع أنه لا يوجد سوى القليل جداً من هذا في جميع شعره مما يناقض قول كرم إن ذلك الشعر ينبع من «عتمة الكنيسة وتقشّفها»[(٩٣)]. فلا الأجواء المظلمة ولا الزهد لها سيطرة على هذه القصيدة أو غيرها من أعماله. والصحيح أن **المجدلية** تشع بالنور والجمال. ففي تفانيها ونشوتها الهادئة في تمجيد الجمال، تتجاهل القصيدة الصراع المحتوم بين شوق الجسد وعفّة الروح، بين الطهر والغواية. ولعل إيليا حاوي محقّ في دعواه أن أبا شبكة كان قميناً بأنه يعالج الموضوع بعمق أكبر ويضع يده على أزمة الصراع الحقيقية في القصة[(٩٤)]. فالرعب النبيل الذي كان أبو شبكة سيصوّره يغدو عند عقل مزيجاً من الإعجاب والهيام، وهو موقف يَشيع في جميع قصائد الحب لديه. وعلى رغم ما تنطوي عليه **المجدلية** من إمكانات غنية كقصة تدور حول الخطيئة والطهر، فإنها تبقى قصيدة مسطحة تفتقر إلى حرارة الهوى المتوهج، ولا تتطور عاطفياً إلا قليلاً جداً. إنّ القصور العاطفي عند عقل يؤدي به إلى تجاوز الناحية الجنسية والجوانب المظلمة من حياة المجدلية، إذ هي في عزّ فورتها الجسدية. وعلى رغم أن شعره ينبع من قلب التراث الأدبي المسيحي في الشعر العربي الحديث، إلا أنه لا يضيف كثيراً إلى ذلك التراث. ويظل تطلعه إلى النعمة الإلهية وإلى السعادة الأبدية هو المعبّر الأقصى

---

(٩٢) كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث**، ص ١٧٣.

(٩٣) المصدر نفسه.

(٩٤) الحاوي، «سعيد عقل: ما له وما عليه،» ص ٤٣.

عن اهتمامه بالموضوعات المسيحية. ففي تضاعيف شعره لا يوجد تفسير مسيحي للحياة، ولا صراعات ثنائية بين الجسد والروح، ولا اهتمام بالموضوع الأساسي في المسيحية وهو الخلاص وآلام المسيح، ولا توجّه جاد نحو مشكلة تدنيس الجسد.

فالشباب والجمال عنده ليسا موضوعاً للفساد والخطيئة، بل إنه يميل إلى إضفاء مسحة روحية عليهما، فيمجدّهما ويعبدهما. غير أننا نجد في شعره عموماً سعياً نحو التواضع، وهو موقف مسيحي أساسي، يتجلّى في موقفه من الجمال كما يتمثل في المرأة، حيث يمجده ويقدسه. وثمة موقف مسيحي أساسيّ آخر يتمثل في الحب كما تصوّره بعض المقاطع في **قدموس** وهو حب فيه صفة الغيرية والتعميم[٩٥]، كما سيأتي الحديث عنه.

فمن حيث موضوع **المجدلية** الأساسي، إذاً، لا يوجد فيها ما لا يوجد في قصائد الحب الأخرى عند عقل، مما كتبه في الفترة نفسها أو في تاريخ لاحق. والذي يعلي من شأن هذه القصيدة الطويلة ليس موضوعها بالدرجة الأولى (على رغم من أن حضور شخصية المسيح يُضفي عليها نوعاً من الجلال أحياناً)، بل ما يحيط بالمجدلية من جمال وقور وجلال:

وتهادت إليه فالأرض في الرعشة تلقى الجمال قرب الألوهة[٩٦]

وفي هذه القصيدة كذلك يطبق عقل الأفكار الجديدة عن الشعر مما أخذه لتوّه عن المصادر الفرنسية: وهو معنيّ هنا بصورة خاصة بعلاقة الشعر بالموسيقى، ومعنيّ بانتقاء المفردات. فثمة نضارة ونقاء في هذا التطبيق للنظرية الرمزية في **المجدلية** لا نجدهما بشكل ملحوظ في أعماله اللاحقة. فمهارته في هذه القصيدة تكشف عن النقاء الصرف في مفرداته، والانتقاء الفذّ لكل مقطع، والتناغم النادر في الأحرف والمقاطع والمفردات والألوان والروائح وغير ذلك من خصائص نظرية بودلير في «التطابقات»[٩٧]، كما تبيّن الأمثلة التالية:

---

(٩٥) التواضع والغيرية في الحب ليسا بالضرورة من الصفات المسيحية بالأساس، لكن الكاتبة ترى هنا ظلالاً في التعبير عنهما في شعر سعيد عقل تختلف عن المألوف في الشعر العربي، تقوم على تواضع لا يدعمه ولهُ كبير، وحب فيه عمومية قد يوجّه حتى نحو العدو. انظر: عقل، **المجدلية**، ص ٧٦ ـ ٧٧.

(٩٦) انظر: سعيد عقل، **قدموس**، ط ٢ (بيروت: دار الفكر، ١٩٤٧)، ص ٨٣.

(٩٧) ليس من دليل على أن عقل، في استخدامه هذه النظرية الرمزية، قد أفاد من شعراء خارج تراث الرمزية الفرنسية، مثل ابن الفارض في «التائية الكبرى» والتي يختصر كرم بكلمات قليلة حديثه عن رمزيتها من دون أن يدرك اقترابها في المذهب من الرمزية الفرنسية الحديثة: «وانما أتينا على ذكر هذين اللونين من الأدب العباسي [أحدهما الشعر الصوفي]، لا لأننا نعتبرهما رمزيين بل لتقديرنا أن بينهما وبين بعض مزايا الاتجاه الرمزي خيوط صلة».

انظر: كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث**، ص ١١٣. =

إن ترنّم، يعانق السرّ في الصوت، ويشرب ـ إن تغفُ ـ **رجع السكون**(٩٨)

ومثل:

مــبــدع قــالــت الجـديـد يـداه   ينثر الياسمين في الكلماتِ(٩٩)

استغل عقل شأن غيره من شعراء الرمزية، فكرة استخدام اللون للإشارة إلى حالة نفسية أو خصلة في الشخصية. وهذا سرعان ما يظهر في **المجدلية** التي تبدأ بهذه الافتتاحية:

نــغــمــة آذنــت وصــحــو أضــاءَ   فـي محيّـا هـيـمـانَ مـن نـعـمـاءَ
تــتــراءى فــيــه الأمــانيُ زرقــاء   وتـفـنـى عـبـر الـرؤى بـيـضـاء(١٠٠)

= غير أننا، بالرغم من قول كرم هذا، نجد تمثيلاً رائعاً لنظرية «التطابقات» في «التائية الكبرى»:

فـعـينيَ نـاجـت والـلـسـان مـشـاهـد   ويـنـطق مـني السـمـعُ واليد أصغـتِ
وسـمـعـي عـين تجـتـلي كـل مـا بـدا   وعيني سمعٌ إن شدا القوم تنصتِ
ومـنّـيَ عـن أيـدٍ لـسـاني يـدٌ كـمـا   يدي لي لسان في خطابي وخطبتي
كـذاك يـدي عـين ترى كـل مـا بـدا   وعيني يد مبسوطة عند بسطتي
وسـمـعـي لـسـان في مخاطبتي كذا   لساني في إصغائه سمعُ منصتِ

انظر: أبو الحفص شرف الدين عمر بن علي بن الفارض، **ديوان ابن الفارض** (بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٥٧)، ص ١٠١.

هنا تتطابق الحواس بعضها مع بعض، ويغمر تجربة الشاعر سحر شامل. أما مفهوم «التشابه الكوني» (وهي فكرة طالما شغلت نعيمة في تجربته الصوفية كما شغلت جبران، ونجدها لدى المتصوفين القدامى مثل ابن العربي)، فنجده في صورة جميلة هنا:

تـراه إن غـاب عـني كـل جـارحـة   في كـل مـعـنى لـطـيـف رائـق بهج
في نغمة العود والناي الرخيم اذا   تـألـقـا بـين ألحـان مـن الـهـزج
وفـي مـسـارح غـزلان الخـمـائـل في   برد الأصائل والأصباح في البلج
وفـي مـسـاقـط أنـداء الـغـمـام عـلى   بـسـاط نـور من الأزهار مـنـتـسـج
وفـي مـسـاحـب أذيـال الـنـسـيـم إذا   أهـدى إليّ سـحـيـرا أطـيـب الأرج
وفي التثامي ثغر الكأس مرتشفاً   ريـق المدامـة فـي مـسـتـنـزه فـرج

ابن الفارض، المصدر نفسه، ص ١٤٦ ـ ١٤٧، ترجمها أ. آربري، في: A. J. Arberry, *The Mystical Poems of Ibn al-Fāriḍ* (Dublin: Emery Walker, 1956), p. 29.

وقد أغفل درويش الجندي في كتابه **الرمزية في الأدب العربي** الإشارة إلى التطابق بين الحواس لدى ابن الفارض، مع أنه ناقش الرمزية في شعره وفي قصائد شعراء صوفيين آخرين. وأشار (ص ٣٤٥) إلى «التائية الكبرى» من دون أن يلاحظ الصلة بين بعض أبياتها وبين الرمزية الغربية. غير أنه، في حديثه عن شعر بشار، يشير إلى ظاهرة المزج بين الحواس في التجربة الشعرية، ويعزوها لدى الأول إلى إصابة بشار بالعمى. قارن بين تجربة بشار وتجربة بودلير، في: الجندي، المصدر نفسه، ص ٢٣٩ ـ ٢٤٤.

(٩٨) عقل، **المجدلية**، ص ٨٢.

(٩٩) المصدر نفسه، ص ٥٩.

(١٠٠) المصدر نفسه، ص ٤٣.

إن هذه الإشارات إلى النقاء باللون الأبيض[١٠١] وإلى الاتساع باللون الأزرق (ربما كانت إشارة إلى اتساع السماوات الزرقاء) أصبحت كثيرة الاستعمال في الشعر في الوقت الحاضر، ولكن من المؤكد أنها كانت تبدو طريفة لجيل عقل. ولا شك في أن في التراث العربي استعمالاً كثيراً للون كرمز سواء كان ذلك في اللغة المحكية أو الفصحى[١٠٢]. فعبارات مثل «ناصع الذيل» و«يد بيضاء» من العبارات المألوفة، وفي اللغة المحكية ثمة استعمالات أكثر غنى، إذ من المألوف وصف رجل طيب القلب بأن «قلبه أبيض»، ووصف خبر طيّب أو رديء بأنه خبر أبيض أو أسود، ووصف كهل مقيم على حب النساء بأن «نفسه خضراء»، ونجد الفلاحين في بعض أنحاء فلسطين وغيرها يصفون الملابس المبلولة بأنها «خضراء». وقد استغل عقل الاستعمال الدارج لصفة الخضرة للإشارة إلى الرغبة في **المجدلية**:

عرف الناس نشوة الحب في نديان جسم مخضوضر اللذات[١٠٣]

واستخدامه اللون، مثل استخدامه اللغة، فيه دينامية وغرابة وإدهاش. وهذا بالطبع يتساوق مع التوجّه الرمزي في بناء الجملة، ونحو الأصالة والإيحاء في المفردات، كما سبق الحديث عنه. إن جُملاً وعبارات مثل[١٠٤]: «الفتة.... رفّت عليهما»، «عانقوا الحلم»، «نبض الأسرّة»، «خفقة العطر»، «يفعم النبرة التفاتاً»، «يشربان المساء»، «عانقتك الأفكار»، «الملمت لحظها»... إلخ، تقع في صلب التراث الرمزي. ويبدو أن عقل مفتون بنقيضة بعينها تغدو أحد المحاور في **المجدلية** هي نقيضة «رجْع السكون». فالسكون دائم الترداد والصدى في هذه القصيدة. والواقع أن **المجدلية** في نسختها الأولى كانت تبدأ بعبارة «هدأة تمتمت»، وهي عبارة أخّاذة، رأى عقل أن يغيّرها كما غيّر عبارات أخرى في الطبعة الثانية من القصيدة. ولا شك في أن عبارة «فتأنّى السكون» في هذا البيت:

وأبانت عما يظن كلاما   فتأنّى السكون والآن تاها[١٠٥]

عبارة شديدة التأثير، لأن الشاعر جعل السكون يتأنى لسماع كلماتها، فكأن السكون

---

(١٠١) للاطلاع على أمثلة على استخدامه لـ «الأبيض»، انظر: المصدر نفسه، ص ٤٩، ٥٤، ٦٢ وما بعدها.

(١٠٢) حول أمثلة من الشعر القديم، انظر: الجندي، المصدر نفسه، ص ٢٤٦ وما بعدها.

(١٠٣) عقل، المصدر نفسه، ص ٥٤.

(١٠٤) انظر: المصدر نفسه، ص ٤٦، ٥٦، ٥٤، ٥٧، ٦٠، ٧٦، ٨٠ و٨٧ على التوالي.

(١٠٥) المصدر نفسه، ص ٧١.

كان في حركة عملية من قبل. وقد يبرع عقل عند الإشارة إلى اصطدام في جوهر هذا السكون والهدوء:

أهو همّ الهموم جارٍ على خدّين حتى لفي الهدوء اصطدام[١٠٦]

وفي هذه القصيدة نقيضة أخرى، فمن بحّة صوت الحبيب تقطف الأناشيد:

قطفت بحّة الحبيب نشيداً واستردّت آهاتها أشعارا[١٠٧]

والبياض يخضب بالحمرة بريق العهر:

يطهر الطرف إن رآها على نيّر عُهْرٍ مخضّب ببياض[١٠٨]

إنّ استعمال النقيضة، وهو مما «يميز الشعر الميتافيزيقي وكثيراً من الشعر الحديث»[١٠٩]، تعبير طبيعي، لكنه معقّد، عن مشاعر مشتبكة، حيث يكون التوتّر، الذي يوجد بشكل طبيعي بين العناصر المتضادة في تجربة معقّدة، قوياً إلى درجة أنه يفرض نفسه على القصيدة. غير أننا في الأمثلة السابقة نجد عوضاً من التوتر نوعاً من الابتكار العقلي المقصود.

وقد لاحظ إيليا حاوي هذا التعمّد، كما لاحظ ميلاً عند عقل نحو المبالغات المضخمة[١١٠]. والواقع أن موضوع **المجدلية**، على رغم كونه يمجّد الجمال العظيم، فإن المبالغات في وصف أثرها في رجال زمانها، بسبب طبيعة علاقتهم بها وهو ما نعرفه جميعاً من القصيدة، تبدو خاوية غير صادقة، وقد تصل حد التفاهة:

سُجّدٌ دونها الأعزّة من روما ومن رحب فتحها ومناها
دُمية أشرقت على سُرر الرفعة بين العبدان، بين الشموع
سعف الغار دونها في انكسار وسنى التاج مطرق في ركوع
قدستها العروش، قدسها الناس وداست على قلوب الجميع[١١١]

(١٠٦) المصدر نفسه، ص ٦٣.
(١٠٧) المصدر نفسه، ص ٥٢.
(١٠٨) المصدر نفسه، ص ٥٤.
(١٠٩) Foakes, *The Romantic Assertion: A Study in the Language of Nineteenth Century Poetry*, p. 21.

وللمزيد عن هذه المفارقة، انظر أيضاً ص ١٩ ـ ٢١.
(١١٠) الحاوي، «سعيد عقل: ما له وما عليه،» ص ٣٠.
(١١١) عقل، **المجدلية**، ص ٥٧ ـ ٥٨.

تضم **المجدلية** كثيراً من الرموز من النوع البسيط، بعضها في غاية الجمال. فتوصف المجدلية بأنها «زهرة اللذائذ»(١١٢)، ويوصف المسيح بأنه ينثر الياسمين في كلماته(١١٣)، وهي إشارة إلى النقاء والرقة. ويشار إلى المجدلية ثانية بصورة حديقة ملأى بجنيّ الثمار(١١٤)، كما يشار إلى خفة حركتها البهجة بأنها «تطأ الأرض كالجناح فضاء»(١١٥). يتحدث كرم في تحليله للصور في شعر عقل عن «الطبيعة الحركية في صوره»(١١٦)، فأغلبها يشير إلى نوع من الحركة:

وأثارت من رف أردانها جواً ... ومن غنج قدّها أجواءَ

وهذا، كما يقول كرم، يناقض صفة الجمود في كثير من الصور المباشرة في الشعر، وبخاصة التشبيهات، على الرغم من أن صفة الجمود لا يشترط وجودها بالضرورة في هذه الصور. ولكن، على الرغم من أن الكثير من صور عقل لا تتصف بالجمود في حدود الصورة نفسها، بل إنها قد تعجّ بالحركة، فإن قصائده في العادة تفتقر إلى التحرك والنمو. فقصوره في تطوير المحتوى الروحي في قصائده قد أعاق **المجدلية** بوجه خاص، وأعطاها صفة اللوحة المرسومة، لا صفة قصة نفسية شديدة العاطفية. وفي تعمّده تطبيق الرمزية يعود عقل أحياناً ليكشف عن أصالة القديم لديه من حيث وضوح بعض الصور، ومن حيث التوازن بين الشكل والمحتوى، وبين العاطفة والفكرة:

باحت المجدلية الآن أم صلّت؟ ... وغابت مجنونة في الخيالِ
حدثت مبدع الجمال، إله الحب، ... بالحب، طيّباً، والجمال
ودعته إلى التمتع بالأيام ... قبل الخريف، قبل الزوال(١١٧)

ويتضح ذلك بصورة أكبر في قصائده القصار(١١٨).

لقد سبق القول إن عقل يمتلك ثروة لغوية منتقاة. لكن مفرداته الشعرية فيها

---

(١١٢) المصدر نفسه، ص ٦٢ و٦٧.

(١١٣) المصدر نفسه، ص ٥٩.

(١١٤) المصدر نفسه، ص ٦٤.

(١١٥) المصدر نفسه، ص ٧٤.

(١١٦) كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث**، ص ١٥٧ ـ ١٥٨.

(١١٧) عقل، المصدر نفسه، ص ٨٠ ـ ٨١.

(١١٨) يشير كرم إلى أسلوبين أدبيين في **المجدلية**: أسلوب رومانتيكي وآخر رمزي، مما يدل على مرحلتين مختلفتين للشاعر. انظر: كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» ص ٢٧٠. غير أننا لا نتلمس غير وشائج رومانتيكية ضئيلة في هذه القصيدة التي تتسم بمجملها برصانة القديم.

نوع من الصفة اللازمنية؛ فهي في الغالب ليست معاصرة بشكل خاص ولا قديمة فعلاً، بل إن أغلبها كلاسيكي محدث، إذا صح مثل هذا القول. لقد استطاع عقل أن يستعمل المفردة كما يستعمل العبارة بأنواع مختلفة من القرائن وظلال المعاني. فنجد إيماءات قرآنية في عبارات مثل «سجدت دونها الأعزّة من روما»؛ «أصابعها العشر»؛ «ستر الغيب»؛ «نزهة للعيون»... الخ. كما نجد بعض القرائن الكلاسيكية في عبارات وكلمات مثل «لماها»؛ «ريّاها»؛ «سنى التاج»؛ «سجعة الحمام»[(١١٩)]؛ «نحن جار للعالمين»[(١٢٠)]؛ ونجد كذلك بعض القرائن المعاصرة في تراكيب مثل «زين الشباب»[(١٢١)]. لكن أغرب ملاحظة عن مفرداته هي أنه يمتلك الكثير من الكلمات التي لا ظلال لها بالمرة. هذه هي المفردات التي تعمّد اختيارها من المعجمات مما لا يحمل أي ظلال من المعاني أو أي إشارات إلى تجربة سابقة أو حاضرة، أي مما لا يمتلك أي تاريخ عاطفي أو فكري عند القارئ، والأمثلة على هذا وافرة: «اقتصفوا العود»؛ «جواء»؛ «سَلْسَلَة الحلم»؛ «أضحيانا»[(١٢٢)].

لكن هذه الكلمات والعبارات قد تخلق علاقة مباشرة مع القرّاء بسبب قيمتها الداخلية التي تكمن عادة في جاذبيتها الموسيقية والنصّية. وإذ نجد أغلب شعره الآخر في **رندلى** (-١٩٥٠) و**أجمل منكِ؟ لا** (١٩٦٠)، له خصائص مشابهة، فإن عقل لم يستطع أن يبلغ ثانية مستوى الإيحاء الموسيقي في **المجدلية**.

ظهرت **رندلى** في وقت كان الناس فيه يبحثون عن شيء جديد في الشعر، ولذا فإن تأثيرها لم يستطع بلوغ ما وصلته **المجدلية** في وقتها. كُتبت قصائد **رندلى** بين عامي ١٩٣٢ و١٩٤٩، لكن عقل لا يذكر تواريخ القصائد بالتحديد. ويضم الديوان قصائد حب تتغزّل بعدد من المحبوبات الجميلات، قصائد لا تختلف إلا قليلاً في وصف مظاهرهن الخارجية بحيث لا يشير إلى تجربة الشاعر الخاصة. والمجموعة كلها أغنية

---

(١١٩) عقل، **المجدلية**، ص ٤٩، ٧١، ٤٤، ٧٢، ٧٠، ٧١، ٥٨ و٤٤ على التوالي.

(١٢٠) عقل، **قدموس**، ص ٤٧، ومن الأمثلة الأخرى: «صبا»، ص ٢٧؛ «خيزلى»، ص ٢٨، و«كل يوم محجل»، ص ٥٢. انظر أيضاً: سعيد عقل، **رندلى** (بيروت: دار الأحد، ١٩٥٠)، حيث تجد «شف عن لؤلؤ»، ص ٦١... الخ. وانظر أيضاً: مارون عبود، **دمقس وأرجوان: تعليقات على هامش الشعر المعاصر**، ط ٣ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٦)، ص ٤٤ ـ ٤٥ الذي ينتقد لجوء الشاعر أحيانا إلى استخدام الكلمات البالية.

(١٢١) عقل، **قدموس**، ص ٢٦، ومن الأمثلة الأخرى: «الشبعان من ثدي أمه»، ص ٣٥. انظر أيضاً: عقل، **رندلى**: «خدامنا»؛ «جيت» (بدلاً من «جئت»)، و«شال»، ص ١٣ و٩٨ وما بعدها.

(١٢٢) عقل، **المجدلية**، ص ٦٦، ٥٧ و٧٢ على التوالي. انظر أيضاً: عقل، **رندلى**، «دد»، ص ٩ و٢٦ وما بعدها (وانظر رفض مارون عبود المتكرر لاستخدام سعيد عقل هذه الكلمة، في: عبود، **دمقس وأرجوان: تعليقات على هامش الشعر المعاصر**، ص ٤٠، ٤٢ و٤٧)، و«دلدال ثوبك»... الخ.

مكرَّرة في مدح جمالهن. والواقع أن عبّود يشير إلى فتور العاطفة في هذه القصائد[١٢٣]، لكن لبكي يرفض ذلك ويضيف بأنها قصائد فرح وعافية[١٢٤]. يصعب على المرء موافقة لبكي في هذا المجال. فشعر عقل غناء مديح ناعم يندر أن يبلغ درجة الحبور الحقيقي. فالحماس البرّاق الذي يبهر الأنفاس في غزل أبي شبكة في **نداء القلب** و**إلى الابد** وإعجابه الفيّاض بجمال محبوبته وفرحه الغامر بحبّه لها لا نجد ما يماثلها في غزليات سعيد عقل.

في غزلياته لا يخاطب سعيد عقل امرأة من لحم ودم يحبها حباً جمّاً[١٢٥]، بل إنه يتحدث في العادة إلى أسطورة، إلى شبح أكثر قداسة من أن يُمسّ:

وقربك لي معبد لا يُمسّ   يُزار ويُلمس من شاسع[١٢٦]

وهي حلم، لأنها يستحيل الوصول إليها:

ودعيني أهيم قربك لا أدري   أليَ أنتِ أم لوهمي المريبِ[١٢٧]

وهي وهمٌ لم يوجد قط:

ليالي المغنين أنت فقولي   وُجدتِ أم أنكِ في المحتملْ
هممتِ بأن تخطري في الوجود   ولم تفعلي فاعترته العلل[١٢٨]

وهو يرضى بها كما هي، ويدعوها لأن تبقى مترفّعة، تبخل بالعطاء:

وابخلي وابخلي إلى يوم لا صحو لعينٍ ولا ددٌ لِلَعوب[١٢٩]

وأن تبقى فكرةً:

لا تقربي مني وظلي   فكرة لغدي جميلة[١٣٠]

---

(١٢٣) عبود، المصدر نفسه، ص ٥٦، حيث يقول إن الغزل والحب عند الشاعر لا يخرجان عن حدود التملق الكلامي.

(١٢٤) لبكي، **لبنان الشاعر**، ص ١٩٠ ـ ١٩١. انظر أيضاً: كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث**، ص ١٧٣، حيث يرى كرم أن التدفق العاطفي ناضب في شعره.

(١٢٥) انظر على سبيل المثال قصيدتي «أجمل من عينيك» و«قصر الحبيبة» في: عقل، **رندلى**.

(١٢٦) «أحبك» في: المصدر نفسه، ص ٢٥.

(١٢٧) «لا تبوحي» في: المصدر نفسه، ص ٢٨.

(١٢٨) «سلاف العصور» في: المصدر نفسه، ص ٣٠.

(١٢٩) «لا تبوحي» في: المصدر نفسه، ص ٢٦.

(١٣٠) «سمراء» في: المصدر نفسه، ص ١٢٠.

وفرحاً مستحيلاً:

ســـــمــــــراء ظـــــلي لـــــذّة بـين الـلـذائـذ مـسـتـحـيـلـة[١٣١]

وثمة في شعر سعيد عقل صدى من الأشعار الأفلاطونية[١٣٢] الشهيرة عند جميل بن معمر:

أنا حسبي إن أومأ الهدب الحلو لأسقي الحياة جرعة كوبِ[١٣٣]

وثمة عزوف أكبر عندما يدعو محبوبته لأن يجعلا من اللذات شيئاً يستعصي على المنال:

غـيـبـي مـعـي لا آنْ لـذّاتـنـا يـطـالـنـا ولا غـد الـسـمّـر[١٣٤]

ومثل:

وإمّا بـلـغـت الـتـفـاتَ الـسّـوى فلا تسكني غير ماضٍ وآت[١٣٥]

وإذ لا يعرف الحب عذاباً ولا نشوة أصيلة، يغدو منبعاً يسيل الهوينا على هواه. والحبيبة في شعره، ذات الوجه الثابت المتعدد الألوان: (رندلى، ميركيان، نايانار، نالآرا، يرندا، أغنار...)[١٣٦] هي نفسها عادة من دون عواطف. فهي صورة وقور اكتسبت قداسة بسبب عبادة الشاعر المكرسة لجمالها. فليس في هذا الشعر مغامرة في مطاوي الروح ولا أي نفاذ إلى سرّ الوجود ولا أي رؤيا شاملة لمصير الإنسان الذي يكمن خلف الجمال. ويندر جداً أن نعثر على أبيات مثل:

ظـلي الـغـد المنـشـود يـسـبـقـنـا الممـات إليه غـيـلـة[١٣٧]

أو:

فلا تـدعـي الـليل يـفـلـت مـنـا تـرى هـل نـعـيـش إلى المشرق؟[١٣٨]

---

(١٣١) المصدر نفسه، ص ١٢٢.

(١٣٢) وإني لأرضى من بثينة بالذي لو أبصره الواشي لقرّت بلابله
بلا، وبألا أستطيع، وبالمنى وبالأمل المرجو لو خاب آمله
وبالنظرة العجلى إذا الحول ينقضي أواخره لا تلتقي وأوائله

(١٣٣) «لا تبوحي» في: المصدر نفسه، ص ٢٦.

(١٣٤) «سمراء الثانية» في: المصدر نفسه، ص ١٢٤.

(١٣٥) «وردة الورد» في: المصدر نفسه، ص ١٣٢.

(١٣٦) ورد آخر اسمين في: سعيد عقل، **أجمل منك؟ لا** (بيروت: المكتب التجاري، ١٩٦٠).

(١٣٧) «سمراء» في: عقل، **رندلى**، ص ١٢٢.

(١٣٨) «نار» في: المصدر نفسه، ص ١٤٣.

يقع التوكيد في شعر عقل على التمجيد لا على البلوغ والاكتفاء[١٣٩]. وقد تكون ثمة محاولة لخوض تجربة صوفية في الحب، فالمحبوبة «سلاف العصور» و«الكون منها في دوار»[١٤٠]، لكن شعره لا يقوى على الوصول فعلاً إلى مستوى التصوف الحق. يرى عقل أن «المرأة تمثّل ما في نفس الإنسان من ميل إلى المطلق من خلال توق إلى جمالها»[١٤١]، فالمرأة في نظره لا تمثل نفسها، بل هي رمزٌ للحياة والحقيقة. وبحث الإنسان عن جمال المرأة يمثل بحثه عن الحقيقة في رأي الشاعر.

وإذ يقرأ المرء قصائد سعيد عقل في رويّة، لا يلبث أن يحس بوجهة نظره هذه. ففي غزله الدائم بحوريّاته الجميلات ثمة لمحة من التصوّف تذكّر بشعراء مثل ابن الفارض وابن العربي ممن عبّروا عن أعمق الأحاسيس الصوفية من خلال شعر دنيوي[١٤٢]، إلا أنه مرة أخرى يقصّر عن نشوتهم المعدية للقارئ. ولكن شيئاً من الانتماء الصوفي، من ذلك الموقف الروحاني، لا شك كان مهيمناً دائماً على شعره، لأننا من خلال هذا النوع من الانتماء والانهماك الصوفي فقط نستطيع أن نفسر استمراره العجيب، وتلك الرتابة الدائمة في اختياره موضوعه وفي موقفه منه. فلو أنه كان يكتب عن تجارب حياة فعلية، لوجده أمراً أشبه بالمستحيل أن يحافظ على هذا النوع من اللهجة الواحدة والموضوع الدائم الذي لا يكاد يتغير. بدأ عقل يكتب قصائده عام ١٩٣٢، وصدر ديوانه **أجمل منكِ؟ لا**، عام ١٩٦٠، وفيه مواظبة عجيبة على التوجه والرؤيا نفسيهما في الشعر. وذلك يعني أن الشاعر، على مدى ما يقرب من ثلاثين سنة من العمر، في مجتمع يتغير بسرعة، وخلال أوقات من التحولات الكبيرة في النظرية الشعرية والأسلوب والتقنية الفنية، لم يستطع أن يظهر أي استجابة في شعره نحو أيٍّ من هذه التغيرات. إن تهمة الركود الداخلي غير كافية لتفسير هذه الظاهرة، لأنه حتى لو استمر في كتابة شعر الغزل العادي، فإن تجربته في الحب كانت ستتغيّر حتماً مع التغيّر من الشباب المبكر إلى الرجولة الكاملة ثم إلى هبوط أوسط العمر. ولكن لم يحدث لديه شيء من هذا. فالمرأة الجميلة بقيت فكرة للجمال المطلق الذي لا يحتاج إلى الوصال والاكتفاء، ولا يتدخل في حياة الشاعر الخاصة. ولأن عقل ليس بالمتصوف الديني، يجب الاعتراف بتفرّده وأصالته في الشعر العربي،

(١٣٩) «سلاف العصور» في: المصدر نفسه، ص ٣١.

(١٤٠) «إلى مغنية» في: المصدر نفسه، ص ٤٢.

(١٤١) انظر: الحاوي، «سعيد عقل: ما له وما عليه،» ص ٤٤.

(١٤٢) انظر: الجندي، **الرمزية في الأدب العربي**، ص ٣٥٢ ـ ٣٥٦. انظر أيضاً:
Reynold Alleyn Nicholson, *The Mystics of Islam*, Quest Series (London: G. Bell and Sons, 1914), p. 102 et seq.

كما يجب الاعتراف كذلك بأن موقفه المتفرّد هذا قد عزله عن الحياة المعاصرة وساهم في تضاؤل شعبيته.

بين **المجدلية** و**رندلى** أصدر عقل كتاباً آخر من طبيعة مختلفة. كان ذلك مسرحية **قدموس** (١٩٤٤) التي جسّد فيها الموضوع الآخر الذي طالما أشغله على مدى السنين وهو موضوع القومية اللبنانية. تعالج هذه المسرحية أسطورة **قدموس** الفينيقي، وهو أمير صيدا الذي هربت أخته «أوروب» مع «زيوس» كبير آلهة الإغريق، فوجد لزاماً عليه أن يذهب في إثرها ويحارب لاستعادتها. تروي الأسطورة قصة صراعه مع تنّين كان قد قتل اثنين من رجاله، فلّما قتله أمره إله الحكمة بأن ينثر أسنان التنّين في أنحاء الأرض، فأنبتت رجالاً مسلّحين حاربوا إلى جانب الأمير. كانت «أوروب» هي التي منحت اسمها إلى قارة أوروبا، ويقال إن قدموس هو الذي أعطاها الألفباء[١٤٣].

إن حكاية قدموس وصراعه الدرامي مع الوحش، وموضوع الحب والحرب والانتقام جميعاً تشكّل أساساً جيداً للتفسير الدرامي، لكن عقل الذي لا يكشف عن قدرة درامية، لا يفلح إلا في ملء مسرحيته بقصائد غنائية جميلة، لأن همّه الرئيسي استخدام الموضوع لتمجيد القومية اللبنانية[١٤٤]. ولكن حتى هذه القومية لا تحمل معها إقناعاً كافياً في المسرحية. إن إحياءه بطلاً لبنانياً قديم جداً، قام بجلائل أعمال الشجاعة والرجولة، لم يكن للاحتفال ببطولة الإنسان، عامة، في جهده العنيد ضد العدوان والشر، بل كان من أجل إحياء أسطورة حضارة قديمة، على أمل ربطها بعالم حديث كان قد انقطع عنها منذ زمن سحيق. وهذا لا يحمل ما يكفي من وزن، لأنه يقدم للقارئ عواطف مقحمة حديثاً لا ترتبط بمشاعر الناس التي تربوا عليها. إن القارئ المثقف، مهما يكن متحمساً لفكرة لبنان «فينيقي»، لا يستطيع مقاومة شعور غامض من الضيق العاطفي بأفكار القصيدة. فهو يعلم جيداً أن الثقافة الحديثة في لبنان ليست فينيقية، بل ثقافة عربية شديدة الاتصال بثقافة العالم العربي ـ الإسلامي، مع شيء من المؤثرات الغربية التي تختلف بين جماعة وأخرى. ثم إن الدعوة الفينيقية، مثل الدعوة الفرعونية في مصر، موقف جديد نسبياً، والمواقف الجديدة تستغرق وقتاً طويلاً جداً لتضرب جذورها العاطفية في أعماق الناس. إن فكرة «الفردوس المفقود»[١٤٥] في هذا المجال لها رنين زائف في أذن عامة القراء العرب.

---

(١٤٣) انظر: عقل، **قدموس**، ص ٢٣.

(١٤٤) حول تمجيد سعيد عقل لبنانَ، انظر: كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» ص ٢٧٢، ولبكي، **لبنان الشاعر**، ص ٢٠٥.

(١٤٥) هذه العبارة وردت في: عبود، **دمقس وأرجوان: تعليقات على هامش الشعر المعاصر**، ص ٥٥. غير أن ثمة كتاباً آخرين حذوا حذو سعيد عقل في نظرته المثالية إلى لبنان الفينيقي باعتباره مهد الحضارة الخالد. انظر على سبيل المثال: جورج غريب، **سعيد عقل والغزل الخلاّق** (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٦٣).

ولهذا السبب عينه، تخفق **قدموس** حيث أراد لها الشاعر أن تنجح. فعلى الرغم من جمال كثير من مقاطعها، لا تحمل القصيدة قوة شعرية تلبّي حاجة داخلية عند قرائها، ولا تنفذ إلى قضايا حيوية تشغل أذهانهم. إن الموضوع الفينيقي برمّته في الشعر العربي الحديث، سواء استخدم بشكل ظاهر أو بشكل مضمر، هو موضوع مُفتَعل، جيء به نتيجة مؤثرات سياسية وثقافية بعينها، وفُرض على شعب كان لوقت طويل جداً لا يربطه بالموضوع أي وعي عاطفي أساسي(١٤٦).

أما لماذا اختار عقل أن يكتب **قدموس** في شكل مسرحية، فيمكن تفسيره بما نعرفه عن طموحات الشاعر الثقافية، لأنه ربما كان يريد أن يبلغ ما لم يكن قد تم بلوغه بنجاح فعلي في العربية، ألا وهو الدراما الشعرية. ففي موضوع **قدموس** كان أمام الشاعر مادة خصبة للشعر البطولي، مع إمكانية الاحتفال بمفاهيم خاصة عن الرجولة والشرف(١٤٧)، حيث يكون الهدف الرئيسي أمام البطل السعي وراء المغامرة، ويحفل الشعر بتمجيد الجهود القومية العظيمة كما يتّصف بتوجّهٍ موضوعي ودرامي، وبالانهماك بوصف محاور الموت العنيف والاختطاف والعراك والانتقام. ولكن الشعر البطولي كان يجب أن يكون آخر نوع من الشعر يستهوي شاعراً رمزياً مثل سعيد عقل.

فقدموس ليست بالمسرحية الرمزية الصرف، بل إنها تميل بشدة نحو الرومانسي والكلاسيكي، وتطغى عليها الغنائية إلى جانب بعض المسارب البطولية.

أما رمزية الشاعر في **قدموس** فتظهر نفسها أحياناً في محاولته تغيير بنية الجملة. في البيت التالي يجيء استعمال الاسم غير المشتق كصفة طريفاً:

صارحتها حقيقة حجر يا ليتها اليأس والحِمام الحبيب(١٤٨)

وهو لا يكفّ عن الإدهاش بانتقائه المقدرة الطريفة:

ضع على الصوت نبرة العسل الحلو وضع رنّة القناة الغضوب(١٤٩)

---

(١٤٦) عقل، **قدموس**، المقدمة، ص ٩، حيث يقول إنه قد مرت نحو عشر سنوات منذ أن «تدفقت الفكرة في شرايين الفكر المعاصر». وتنطلق هذه الفكرة من أن لبنان كان على الدوام مهداً لمدينة منفصلة، وأن للبنانيين دوراً يؤدونه في رسم مصير البشرية (ص ١٣ ـ ٢٢). ويعلن في هذه المقدمة أن **قدموس**، في الطبعة الثانية، سيكون «إيذاناً ببزوغ الفجر الجديد». ويدل ذلك على أن هذه الأفكار قد برزت في لبنان في مرحلة متأخرة.

(١٤٧) انظر: C. M. Bowra, *Heroic Poetry* (London: Macmillan; New York: St. Martin's Press, 1961), p. 4 et seq.

(١٤٨) عقل، المصدر نفسه، ص ٤٢.

(١٤٩) المصدر نفسه، ص ٤٣.

أو:

مطبقات على المغامر يسحقن، فعزّ يطوى ويندف مطمع[١٥٠]

وهو أحياناً يبلغ أصالة مكثفة في مقاطع مثل هذا المقطع:

طيِّعٌ مركبي
يقهر الغلاّبة الأمواجْ
ينزع التبر، يسلّ العاجْ
من دم المغربِ[١٥١]

وفي أبيات كهذا البيت:

خُطَّ في صبحك المريض ولو حرفاً وزحزح قُلامة من غبارِ[١٥٢]

ولكن لا توجد محاولة للحفاظ على مُقْتَرَب رمزي، لأن بعض المقاطع، وأغلبها على شيء من الطول، تتميز بخطابية صرف، وتحتشد فيها بلاغة صاحبة مثل:

نحن غير الغزاة ننزل قفراً فنخلّيه أنهراً وجنائنْ
....
نزرع المدن، نزرع الفكر في الأرض ونمضي في الفاتحين مثالا
وغداً تعرف الحضارة في صيدون أمّاً، فتنحني إجلالا[١٥٣]

لكن قدرته الكبيرة على التركيز واختياره المتعمّد للموضوع كان مما أنقذه من كارثة بلاغية، بعبارة الرمزيين. فبعض المقاطع من **قدموس** يشير إلى قدرته على الكتابة بالأسلوب الفخم، كما إن بعض المقاطع الغنائية جاءت في غاية الجمال:

زيّنت خفضة الجناح لنسرٍ شكّ في ملعب النجوم جبينه[١٥٤]

ومثل ذلك:

عن قرى من زمرّد غالقات في جوار الغمام زرق الضياءِ
يتخطّين مسرح الشمس يركُزْنَ بلادي على حدود السماء[١٥٥]

---

(١٥٠) المصدر نفسه، ص ٤٩.
(١٥١) المصدر نفسه، ص ٥٥.
(١٥٢) المصدر نفسه، ص ١٢١.
(١٥٣) المصدر نفسه، ص ٤٧، وانظر أيضاً ص ٤٥ ـ ٥٢ و٥٤.
(١٥٤) المصدر نفسه، ص ٧٢.
(١٥٥) المصدر نفسه، ص ٢٦ ـ ٢٧.

وثمة مقاطع كثيرة أخرى ذات قيمة جمالية، حيث يبلغ الشاعر، من خلال حبه وطنه، بلاغة مؤثرة، وأحياناً حبّاً غيريّاً شاملاً ذا علائق مسيحية:

لم نودّع ما بات في الصدر حباً   حيثما الحب كان لبنان كانا(١٥٦)

ومثل:

ضقتُمُ بي؟ ورحمةٌ من بلادي   تَسَعُ الأرض حَيَّها والجمادا(١٥٧)

أو مثل:

....   بلادي أنا، ولبنان عهدُ
ليس أرزاً ولا جبالاً، وماء   وطني الحب، ليس في الحب حقدُ
وهو نور فلا يضل، فكدٌّ   ويدٌ تبدع الجمال، وعقلُ
لا تقل «أمتي» وتسطو بدنيا   نحن جار للعالمين وأهلُ(١٥٨)

وهو يُظهر كذلك حرية جديدة في الاستعمال النحوي للكلمات. فهو يستعمل أداة التعريف في مواضع عديدة مع الفعل الماضي: «والأذلّت ـ يا نبلها، يد طلاع»(١٥٩).

ومع الفعل المضارع: «هو هذا اليردّها من إله»(١٦٠).

ما الذي كان عقل يبغيه في الشعر؟ أكان التفرّد؟ من المؤكد أن موضوعه الرئيسي متفرّد. وهذا يتفق تماماً مع مفهومه الخاص عن التجربة الشعرية. ففي مقابلة مع الكاتبة عام ١٩٦٠ أصرّ الشاعر على أن التجربة الشعرية أو الموضوع يجب أن يكون متفرداً لا يشبه غيره مما طرقه الشعراء الآخرون، لكي يستحق أن يكتب عنه(١٦١). وهذا توجّه غريب قاصر نحو الشعر والحياة، لكنه توجّه حقق الشاعر بعض أهدافه في إعماله. ويجب أن يساعد ذلك في تفسير بقاء ذلك الشعر، على الرغم من عناصره الجمالية الكثيرة الناجحة، بعيداً عن تجربة القرّاء، بسبب بحث الشاعر الدؤوب عما هو غير مألوف. كان عقل في ذلك الوقت يخوض معركة سباق خاسرة مع جيل الرواد من شعراء الخمسينيات، فاعتنق بعض مفاهيمهم كمفهوم الوحدة العضوية في القصيدة،

---

(١٥٦) المصدر نفسه، ص ٨٣.

(١٥٧) المصدر نفسه، ص ٨٦.

(١٥٨) المصدر نفسه، ص ٨٧، وانظر أيضاً ص ٤٥ ـ ٤٧.

(١٥٩) المصدر نفسه، ص ٣١.

(١٦٠) المصدر نفسه، ص ٦٢. وهناك مزيد من الأمثلة في: عقل، **أجمل منك؟ لا**، ص ٩٤ ـ ٩٥، ١١٠، ١١٤ وغيرها.

(١٦١) **الأنوار** (بيروت)، ٢٤/ ٤/ ١٩٦٠، ص ٦.

وعلاقة الشاعر الحديث بالتراث الشعري العربي. في المقابلة المذكورة قال لي عقل «يهدف الشعر إلى الكمال الفني. ولا يمكن بلوغ ذلك إلا إذا استطاع الشاعر أن يجمع بين إنجاز التراث بأجمعه وبين أصالة الشاعر نفسه»، وهي فكرة طالما ترددت في الخمسينيات، ربما بتأثير من مقالة إليوت الشهيرة «التراث والموهبة الفردية».

بقي عقل مخلصاً لآرائه أيام شبابه حول بنية الشعر. «القصيدة مثل القصر: فقد تكون قصراً كاملاً، أو جناحاً، أو شرفة. القصيدة العربية مكونة من شرفات، والشعر العربي شعر أبيات لا شعر قصائد كاملة، ولكن ثمة أبيات شعر عربية سنبقى نذكرها دائماً». هذا ما قاله لي في تلك المقابلة. وفي السنة نفسها كتب يقول إن القصيدة تقوم على هياكل متفرقة، تُبنى هيكلاً بعد هيكل. وكل كلمة في هذه الهياكل يجب أن تفحص وتوزن وتصقل وتُقلّب على جوانبها قبل أن تُثبّت في القصيدة، لكي يستطيع الشاعر أن يبلغ هيكلاً قوياً كاملاً(١٦٢). والحق أن هذا أسلوب صعب. فهو مثل ڤاليري يصبح الفن بين يديه نظاماً. ويقترب مثله، من الكلاسيكية المحدثة(١٦٣). وإذا كانت قيمة الشاعر الرمزي تقاس بمدى «نجاحه بإضفاء حياة وعمق وقوة إيحاء على الرموز»(١٦٤)، فإن إنجاز سعيد عقل يظل محدوداً في هذا المجال. فليس بين رموزه ما اكتسب مغزى علق في الذاكرة وبقي فيها، لأن أغلب تلك الرموز جاء فكرياً وخضع للانتقاء المتأني. إن كبار الرمزيين هم أولئك الذين يستطيعون إبداع «رموزهم تلقائياً وبدهيّاً ويستعيدون النضارة والقوة الأسطورية ـ الشعرية التي تميز الشعراء البدائيين»(١٦٥). ولم يكن عقل شاعراً تلقائياً، بل كانت تعوزه الاستجابة السهلة الطبيعية لدى أولئك الشعراء الذين يتركون أنفسهم عرضة للتجربة. فرؤياه عن الجمال المطلق ظلت مبهمة غير مقنعة، لأنها كانت تفتقر، وبخاصة في القصائد القصار، إلى ذلك العمق في الشعور وفي الفكر وإلى ذلك النوع الصحيح من الحساسية الذي يجعل الشعر الرمزي عظيماً. لقد كان سعيه الدائب إلى المحافظة على الهدوء الكبير المستمر في القصيدة وغياب اللوعة والصراع الحقيقي من شعره وعدم اهتمامه بما هو مأسوي ومثير للشفقة في الحياة، وبما هو حاسم وحتمي بالنسبة إلى المصير الإنساني، كل هذا يجعل من شعره نوعاً من الغناء لا يتصل بزمان أو مكان. ثم إن الوضعية الإنسانية وراء هذا الشعر وضعية غير

---

(١٦٢) **الأنوار**، ٢٢/٥/١٩٦٠، ص ٦؛ إلا أن كرم كان قد وصف هذا الأسلوب قبل ذلك بسنوات. انظر: كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث**، ص ١٧٣.

(١٦٣) حول ڤاليري، انظر: Norman Suckling, *Paul Valéry and the Civilized Mind*, University of Durham Publications (London; New York: Oxford University Press, 1954), p. 26.

(١٦٤) Peyre, «Symbolism,» p. 293.

(١٦٥) المصدر نفسه.

حقيقية، وبخاصة في قصائده القصيرة حيث يتوقع الإنسان أن يلقى نوعاً من الإشارة إلى هوية الشاعر أو إلى هوية النساء اللواتي يعمرن شعره. لكن هؤلاء النساء بقين تجسيداً لمثال، مثال لا يضع الشاعر من ذاته شيئاً فيه. لهذا السبب لم يسهم شعره إسهاماً كبيراً في إغناء المخزون الغني من شعر الغزل في العربية.

إن أكثر ما يقلق في شعر سعيد عقل أنه لم يستمد قوة من تجربة الشاعر في الحياة. فقصائده لا تظهر كبير وعي بالعالم، وينجم عن ذلك أننا إذ نتقبلها لا تثير فينا حماسةً لها. فبحثه الدؤوب عن الهدوء وإصراره المهووس على النظام يقفان على النقيض من الجو المضطرب الذي يستقي الشعر العربي مادته منه في الوقت الحاضر.

تنحصر أهم إنجازات سعيد عقل في نجاحه بإدخال بعض أساليب الرمزية الفرنسية، كما عرفها القرن التاسع عشر، إلى الشعر العربي. ولا يقيم إيليا حاوي كبير وزن لهذا الإسهام كما لا يجد قيمة كبيرة في شعر عقل[١٦٦]. لكن حكم حاوي شديد القسوة لأنه يتجاهل موقع عقل في الثلاثينيات والأربعينيات وما قام به من دور ريادي كبير. والقول إن شعراء آخرين مثل أديب مظهر قد حاولوا كتابة الشعر الرمزي لا يمكن أن تسلب سعيد عقل هذا الدور الريادي، لأن تجربة مظهر كانت محدودة وغير معروفة في الوطن العربي. والمسألة لا تنحصر في «منح براءة اختراع» لمن يجرّب اتجاهاً جديداً قبل غيره، ولو أنه في حالة مظهر كانت تجربته ناجحة فنّياً. فالفضل الحقيقي يعود إلى من يؤسس اتجاهاً خلال جهد مستمر ورائد. ويبدو أن حاوي أيضاً لا يقيم كبير وزن لقدرة عقل على استعارة آرائه عن الشعر وأسلوبه بنجاح كبير من الرمزيين الفرنسيين. وهو بذلك ينسى مسألتين اثنتين: **الأولى** أن الشعر العربي الحديث، حتى في هذه الأيام، لا يقوى على أن يفخر بأنه قد خلق مفاهيم وأساليب جديدة، بمنأى عن الأثر المباشر للشعر والنقد الغربيين. والنقطة **الثانية** هي أهمية دور عقل في إنعاش هذا الأسلوب الرمزي المتطور في العربية، حيث أعاد الحياة إلى لغة لم تكن بعد قد بلغت المرونة الكافية التي لا تتأتى إلا مع الاستعمال. إن إدخال أسلوب شعري إلى لغة ما، واستقصاء مفردات جديدة يشكلان دوماً إنجازاً مهماً.

واذا نظرنا نظرة شاملة إلى الفترة التي برز فيها عقل (نهاية الثلاثينيات وأغلب عقد الأربعينيات) نجدها أشبه بهدنة عجيبة مدهشة توسطت فترتين امتلأتا بالصخب والتوتر: **الأولى**، تلك التي سبقتها، كان يحكمها بحث رومانسي عن هوية غير مكتشفة، و**الثانية**، تلك التي تلتها، كان يحكمها بحث واقعي عن هوية ضائعة. الفترة الأولى يمزّقها اليأس والشكوى والهروبية والأحلام العائمة وأكثرها كئيب محزن، والثانية تغشاها رؤى عنيفة من الرفض والتمرد والرعب والكبرياء المجروحة. كان

---

(١٦٦) الحاوي، «سعيد عقل: ما له وما عليه،» ص ٢٨ ـ ٢٩.

توجهه الشعري في هذه الفترة الوسطى يبدو غير واقعي، كأنه أعجوبة تخطت الحياة حولها. لقد كان يعيش في برج عاجي تقريباً، وكان، بعبارة كرم «يقطع الماس المضيء، ويصقل جواهر اللفظ المصفّى»(١٦٧).

إن الذي كان يلهم عقل فيوجّهه نحو هذا الموقف الشعري كان يلهم غيره من الشعراء كذلك، وربما تأثر بعضهم به (مثل بديع حقي في سوريا) بينما كان آخرون حتماً مستقلين عن تأثيره (مثل بشر فارس في مصر). ففي ديوان حقي **سِحْر** الذي صدر عام ١٩٥٣ نجده يعكس بأسلوبه الشعري الأنيق «حَسَن النحت» أثر سعيد عقل فيه، وأثر المذهب الكلاسيكي في سوريا معاً. عرف ديوان **سِحْر** فترة نجاح قصيرة في دمشق، لكنه سرعان ما تضاءل أمام أحداث شعرية كبرى في الوطن العربي. ولو أن الديوان ظهر في العقد السابق لظهوره لكان من المؤكد أن ينال اهتماماً أكبر، لأن عقد الأربعينيات كما سبق القول كان يتميّز بهدوء نسبي، استطاع المفكرون فيه أن يستغلوا على مهل ثمار الثقافة الغربية. وفي تلك الفترة أعطيت قيمة جديدة للبنية الشعرية، ولانتقاء المفردات الشعرية، كما برز توكيد جديد على أهمية الجهد في الشعر واستعمال الكلمات بشكل دقيق. وقد أمكن الحدّ من الحشو والعاطفية، وهي عملية بالغة الأهمية قبل حلول الخمسينيات مباشرة.

صحيح أن كثيراً من صغار الشعراء قلّدوا شعر سعيد عقل، وبخاصة مفرداته، فابتذلوا تجربته، لكن إخفاقهم يجب ألا ينعكس على شعر عقل. فأثر عقل يجب أن يُتابع، لا بين مقلديه المباشرين، بل بين كبار شعراء الخمسينيات. لقد برهنت تجربته على أنها ليست نهاية اتجاه رمزي مهم في الشعر العربي المعاصر، بل بداية لتيار رئيسي، «لا حركة أدبية مجهضة»، كما يقول هنري پير في حديثه عن التجربة الفرنسية، «بل حركة شديدة الخصوبة»(١٦٨). لقد أظهر شعر الخمسينيات أنه ذو طبيعة رمزية واضحة. وهذا الوضع يشبه من بعض الوجوه حال الرمزية في أوروبا في الوقت الحاضر. إن الحركة الرمزية الأصلية في فرنسا قد مهدت الطريق أمام مفهوم أوسع عن الشعر استعمل فيه الاتجاه الرمزي في «استقصاء جديد للوضعية الإنسانية على أيدي شعراء محدثين مثل ييتس وإليوت وأودن، مع محاولة جديدة للوصول إلى نظام من خلال الفوضى التي ما زالت تلازمنا»(١٦٩). فالعصر الذي أتاح من الحرية في الغرب

---

(١٦٧) كرم، «مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث: عامل الثقافة،» ص ٢٧٥.

(١٦٨) Peyre, «Symbolism,» p. 292.

(١٦٩) Foakes, *The Romantic Assertion: A Study in the Language of Nineteenth Century Poetry*, p. 179.

انظر أيضاً: Wilson, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, pp. 23-25.

ما سمح بسيطرة مفهوم شعري يرى الفن «تجربة صوفية شخصية»، قد تبعه عصر يلحّ على الشعر أن يكون في خدمة مشكلات الوجود الإنسانية الأكثر تعلقاً بالجماعة[١٧٠].

وهذا ما حدث في الشعر العربي: فالشعراء العرب في الخمسينيات الذين كانوا يواجهون أخطر مشكلات الوجود العربي بعد كارثة فلسطين عام ١٩٤٨، لم يعودوا قادرين على تحمل وجود مثل ذلك المفهوم عن الشعر الذي ينادي به سعيد عقل. ومع ذلك فإن تجربة عقل قدمت للشعراء اللاحقين أساساً ممتازاً يبنون عليه. إنه لصحيح أن بعض شعراء الخمسينيات من الذين تبنّوا خصائص رمزية مختلفة في شعر يعنى بالتجربة العامة، كانوا يبنون شعرهم على معرفتهم بشعراء القرن العشرين في الغرب ممن كانوا يكتبون بالأسلوب الرمزي. ومع أنه لا يمكن أي ناقد أن ينكر أن الشعراء العرب المعاصرين هم على اتصال بالأدب الغربي المعاصر بدرجات متفاوتة، فإنه ليس من شك كذلك في أن أغلبهم قد استغل تجربة عقل الرمزية إلى أقصى الحدود. إنه بالغ الصعوبة أن نقدّر بالضبط مدى تأثير عقل، لأن مثل هذه المؤثرات دقيقة رهيفة، وكثيراً ما أثرت في شعراء كانوا يناهضون أسلوبه مثل يوسف الخال[١٧١]، لكن هؤلاء الشعراء جميعاً قد نشأوا في تراث أسسه عقل. كان عقل وزملاؤه من شعراء الثلاثينيات والأربعينيات قد سبقوا إلى تناول الأدوات الشعرية وتطويعها الرموز في سياق معاصر، ولذا لم يكن أي مناص للشعراء الذين جاءوا بعدهم في الخمسينيات وبعدها من أن يفيدوا من تجربتهم الناجحة.

رابعاً: بشر فارس (١٩٠٧ ـ ١٩٦٣): تجربة رمزية في مصر

في تعريف بشر فارس الوظيفة الإبداعية، يشدّد على الشعور والحدس. فقد كان يكتب عام ١٩٣٨، في وقت وصل فيه الشعر الرومانسي في مصر إلى أدنى مستوياته، بما لحقه من حشو وإطناب وإفراط في الاستعراض العاطفي. وقد غدا ذلك الشعر كذلك تعبيراً كئيباً لجيل من الشعراء نشأ في ظروف اجتماعية وعاطفية وثقافية وسياسية مشابهة. بعد وقت قصير جداً، كانت غنائية علي محمود طه المرحة ستسيطر على المشهد الشعري، ولكن في عام ١٩٣٨ كان الجو العام يبدو قاتماً، فتدهور الموقف الشعري بشكل كبير.

---

(١٧٠) انظر: Bowra, *The Heritage of Symbolism*, p. 15.

(١٧١) انظر هجوم يوسف الخال على شعر سعيد عقل، في: يوسف الخال، «مستقبل الشعر العربي في لبنان،» **شعر**، العدد ٢ (ربيع ١٩٥٧)، ص ٩٧ ـ ٩٨. غير أن الخال كان من المتحدرين المباشرين من فكرة عقل القومية، كما أنه أفاد من أسلوبه الشعري.

ويبدو من باب الخسارة الفعلية للشعر في مصر أن المميزات الخاصة عند بشر فارس لم تتبلور وتنْمُ، إذ لم تجد في شعره من الغنى والوفرة ما يضمن له السيادة على المشهد الشعري. لقد كان إنتاجه متباعداً متقطعاً ومن طبيعة فذّة بعيدة عن عامة الجماهير. وفارس أكبر أرستقراطي بين الشعراء العرب المحدثين، إذا كانت هذه الصفة لا تزال قادرة على التعبير عن المقصود هنا: رجل لا يعنيه بلوغ انتصارات عاجلة مدوّية أمام جمهور قرّاء كبير. لكن هذه الصفة المحببة ربما لم تكن تخلو من بعض الرغبة في إدهاش معاصريه بإدخال تجديدات غير مألوفة بتاتاً على الشعر.

كان بشر فارس واسع الاطلاع على الأدب الغربي. فقد أكمل دراسته العالية في السوربون وحصل على الدكتوراه عام ١٩٣٢. بدأ مسيرته الأدبية عام ١٩٣٦ بكتابة مقالات بالفرنسية للموسوعة الإسلامية. وقام خلال ذلك، إلى جانب أعمال أخرى، بأبحاث في الفن الإسلامي، وكان يكتب بالفرنسية والعربية معاً، وقد نشر المعهد الفرنسي للآثار الشرقية في كل من دمشق والقاهرة أبحاثه العلمية القيمة الأصيلة[١٧٢]. كان بشر فارس كذلك شاعراً ومسرحياً وكاتب قصة[١٧٣]. وكان إنتاجه الأدبي من طبيعة رمزية عالية، ومثل سعيد عقل، كان يبني نظريته الرمزية على الرمزية الفرنسية في القرن التاسع عشر. ولكنه كان في مصر شخصية منعزلة، متفرّداً في طريقة حياته[١٧٤]، واهتماماته، ونوع الأدب الذي كان يكتبه. كان بشر فارس من أصل لبناني. . ويبدو أنه لم يستطع أن يمتزج ويندمج بالمحيط الأدبي العام هناك، على رغم أنه ولد في مصر وعاش فيها أكثر حياته.

إلى جانب اهتمامه الكبير الناشط بالفن الإسلامي، كان بشر فارس شديد الاهتمام باللغة العربية التي كان يمتلك ناصيتها جيداً. ولذلك فقد استطاع تطبيق نظريته في الرمزية على أعماله، لأن الرمزية تتطلب معرفة عميقة باللغة التي يكتب بها المؤلف. والرمزية عند فارس، شأن غيره من الرمزيين، هي الكشف عما وراء الوعي، وعرض المشاعر الخفيّة والدوافع التي تنكشف عندما يدير المؤلف ظهره إلى

---

(١٧٢) انظر: لويس عوض، «بشر فارس،» في: لويس عوض، **دراسات في النقد والأدب** (بيروت: المكتب التجاري، ١٩٦٣)، ص ٢٠٢ ـ ٢٠٤.

(١٧٣) لبشر فارس مجموعة قصصية واحدة، **سوء تفاهم**، نشرت عام ١٩٤٢؛ وسنتطرق إلى مسرحيته هنا.

(١٧٤) انظر وصفاً لأسلوب حياته، في: المصدر نفسه، ص ٢٠٦ ـ ٢٠٩. انظر أيضاً: أنطون غطاس كرم، «بشر فارس في فنه المسرحي، شاعر عالق ما بين أرض وسماء،» **شعر**، السنة ٧، العدد ٢٦ (ربيع ١٩٦٣)، ص ١٠٠.

العالم الحقيقي[١٧٥]. وما يؤلف الأدب عنده هو القدرة على تسجيل استجاباتنا نحو الأشياء، لا وصف منطق العالم الخارجي. فالأدب إذاً سجل الذات الداخلية لدى الفنان الذي تمرّس على استكناه الرؤى الداخلية. أما التأكيد على الشعور فهو ظاهر في كتاباته، فهو يصرّ على أن من طبيعة الفنان أن لا يعنى كثيراً بالمنطق، تلك العملية العقلية التي تستخدم الذهن أداة. فبشر فارس يميز تمييزاً حاداً بين عملية استخلاص النتائج من حقائق متعددة، وهي عملية عقلية، وبين التحقيق الفني للأشياء الذي لا يمكن بلوغه إلا من خلال المشاعر والحدس. فالحقيقة عند الفنان ليست تلك التي يبلغها بعملية عقلية، بل تلك التي يحسّها بحدسه. واللغة العادية عند فارس تتصل بالممارسة العقلية للذهن، وهي لذلك غريبة عن جوهر اللاوعي، وقاصرة تماماً عن التعبير عن إبداعاتها التلقائية. والسبيل الوحيد لبلوغ ذلك التعبير هو هجر الأسلوب الخطابي. ثم إن فعل الإبداع يقوم على الحذق الذي يجوّد العمل الإبداعي، وعلى الشعور الذي يطمح، حتى قبل أن يبدأ فعل الإبداع، إلى بلوغ مثال يصعب تحقيقه من خلال الكلام العادي. إنّ العملية المذكورة إذ يتعاون فيها الحذق مع الشعور، توصل إلى إبداع فني أصفى، يتميز بالدقة والنفور من الحشو والإطناب. وإذ يزداد عمق الأفكار تشتد صعوبة الأسلوب وغموضه، وتنتشر غلالة رقيقة على الكلمات، التي يجب ألا تصبح نماذج مكرّرة وتعابير مستهلكة.

شعر بشر فارس مفرط النقاء، واختياره الكلمات مدروس وطريف في الوقت نفسه. غير أن شعره مع الأسف يفتقر إلى شرارة النبوغ المبدع. غير أن له مسرحيتين نثريتين رمزيتين: **مفرق الطريق** (١٩٣٨) **وجبهة الغيب** (١٩٦٠)[١٧٦] هما أكثر تعبيراً عن موهبته. لكنه على رغم معرفته الواسعة ومحبته اللغة العربية، لم ينجح بفرض لغة شعرية جديدة على جيله من الشعراء أو على الجيل الذي جاء بعده. وإذا استطاع سعيد عقل أن يلهم الشعراء الذين تبعوه ويثيرهم، نجد شعر بشر فارس، كما يبدو لنا الآن من منظور الحاضر، كأنه كان تجربة منعزلة عزلة الشاعر نفسه. ولم يكن دور ذلك الشعر أن يسهم في التطور الشعري في زمنه بقدر ما كان أن يختبر مدى استعداد الشعر في ذلك الوقت وقابليته لاستيعاب التجارب الشعرية المختلفة.

لم ينشر فارس قصائده في كتاب، بل نجدها مُثبتة في الدوريات المعاصرة أو في الكتب التي تتحدث عن الرمزية. لقد بلغ الشاعر ذروة شهرته كشاعر تجريبي في

---

(١٧٥) حول أفكاره هذه، انظر المقدمة التي وضعها لمسرحيته الأولى: بشر فارس، **مفرق الطريق: مسرحية في فصل واحد** (مصر: مطبعة المعارف، ١٩٣٨)، ص ٥ ـ ٩.

(١٧٦) انظر الحديث عن مسرحيته، في: كرم، المصدر نفسه.

الأربعينيات عندما كان أكثر نشاطاً وعندما كانت ثمة رغبة للتجديد والتجريب في حقل الشعر، بحيث ترحّب بجميع محاولات التجديد. ولكن على الرغم مما أصابه من شهرة في ذلك الوقت، كان القراء يجدون شعره عصيّاً على الفهم. في هذه الأبيات يخاطب الشاعر آلهة الإلهام:

لو كنتِ ناصعة الجبين	هيهات تنفضني الزيارة
ما روعة اللفظ المبين	السحر من وحي العبارة
ظل على وهج الحنين	رسمته معجزة الإشارة
خط تساقط كالحزين	أرخى على العزم انكساره
ماذا بوجد المحصنين	صوتٌ شج خلف الستارة
غيّبت في العجب الدفين	معنى براعته البكارة
دراً يفوت الناظمين	ونهضت تهديني بحاره
خطوات وسواس رزين	وهب تعمّيه الطهارة[177]

لكن قرّاءه وجدوا في زائرته امرأة[178]، وفاتهم أن يروا في البيت الثاني أنه كان يتحدث عن لغة الشعر وعن الإلهام، وفي البيت الثالث عن الظل الذي يهوّم فوق القصيدة وعن الكلمات التي تُضمِر من دون أن تُفسِّر. ومن الغريب أن هؤلاء القراء كانوا هم قرّاء سعيد عقل في ذروة شهرته. ويبدو من المفارقة أن إصرار فارس على تحقيق التجربة الفنّية عن طريق الشعور لم يمكن تطبيقه على شعره بالذات، لأن القراء الذين كانوا يستمتعون كثيراً بشعر سعيد عقل بسبب ما كان يثيره فيهم من مشاعر بالدرجة الأولى، لم يكونوا قادرين على التأثر بقصائد فارس بالمقدار نفسه.

يبقى بشر فارس واحداً من الشخصيات في مصر ممن قدّموا تنويعاً وفترة هدوء وراحة من الهتافات الشعرية الصاخبة لدى الرومانسيين المصريين. وفارس كاتب محكم الأسلوب مقتصد في كلماته تقف أعماله على النقيض المباشر من عشرات القصائد المترهلّة التي كانت تكتب في ذلك الحين. لكنه لم يستطع أن يجمع في شعره التناسق الكامل بين العاطفة والمعنى الذي كان يصبو إليه، ولا أن يدخل إليه حيوية أو رهافة تكفي لإثارة عاطفة حقيقية لدى القارئ، فبقيت قصائده قليلة التأثير، ضعيفة الإلهام.

---

(١٧٧) كما وردت في: كرم، **الرمزية في الشعر العربي الحديث**، ص ١٢٨، وانظر ص ١٢٩ ـ ١٣٠ لتحليل هذه القصيدة.

(١٧٨) حول التعليقات على هذه القصيدة، انظر: **الأديب**، السنة ٣، الجزء ٨ (آب/اغسطس ١٩٤٤)، ص ٥٥ و٥٧ ـ ٥٨.

خامساً: أورخان ميسّر (١٩١١ ـ ١٩٦٥):
تجربة سوريالية

في الأربعينيات، كان يهيمن على الحقل الشعري جوّ من الشجاعة الجمالية والمغامرة. كانت التجارب السابقة في الشعر، وبخاصة في الثلاثينيات، قد أعطت مجالاً كبيراً للمغامرة والاستمرار في التجريب، لذا كان كل شيء يبدو ممكناً في تلك الأيام. وعلى رغم أن القوى الرجعية لم تكن متسامحة ولا غافلة، إلا أنها لم تكن حتى ذلك الحين عدائية بشكل خطر. وقد يرجع ذلك إلى أسباب عديدة. ففي المقام الأول كانت التجارب المتطرفة في الشعر حتى ذلك الحين (مثل الشعر المرسل والشعر الحرّ كذاك الذي كتبه أبو شادي فمزج بين عدة بحور في قصيدة واحدة) غير ناجحة، ولم يشعر الناس بأنها تشكل خطراً على الشعر في شكله الموروث. وكانت تجربة عقل الرمزية قد تمت في محيط من جزالة القديم، لذلك لم يكن من السهل على التراثيين إدانتها. أما تجربة بشر فارس فلم يحملها القراء على محمل الجد، بل وجدوا فيها تجربة طريفة غير مؤثرة. من ناحية ثانية كان ثمة احترام عميق للمغامرات الأدبية الغربية، نما على يد النقاد والأدباء الذين تثقفوا ثقافة غربية، ويبدو أن القراء كانت تدفعهم رغبة أصيلة للاطلاع على منجزات الغرب الأدبية التي كانوا يحترمونها كثيراً. من جهة ثالثة، كانت المواجهة الفكرية مع الغرب، والرفض التدريجي لما يقدّمه من مُثُلٍ تجرّد لها كبار الكتاب والزعماء السياسيين، لم تبلغ بعد قوة تلفت النظر. فهذا لم يحدث بهذه الصورة إلا في الخمسينيات عندما بدأت المفاهيم والحركات الأدبية المتحذلقة في الغرب تعامَل في بعض الأوساط في الوطن العربي بشيء من الحذر، إن لم يكن بشيء من الريبة.

في عام ١٩٤٧ ظهرت مجموعة من الشعر المنثور بعنوان **سريال** بقلم أورخان ميسّر، وهو من أهالي حلب، وصاحب تجريب وثقافة عالية، ود. علي الناصر. وقد كتب ميسر مقدمة هذه المجموعة كما كتب خاتمة نقدية لها. وكان علي الناصر الذي يعدّه سامي الكيالي شاعراً من شعراء البرج العاجي[١٧٩]، قد نشر عدة مجموعات شعرية قبل **سريال**[١٨٠]، لكن الخمس والعشرين صفحة من الشعر المنثور التي نشرها في هذه المجموعة كانت مختلفة تماماً. فهو هنا قد هجر الوزن والقافية والوضوح التقليدي الذي كان يميز شعره السابق. وكان نصيب ميسّر من الشعر المنثور في هذه المجموعة ثماني عشرة صفحة. لقد كتب كل من الشاعرين بالأسلوب السوريالي.

---

(١٧٩) سامي الكيالي، **محاضرات عن الحركة الأدبية في حلب، ١٨٠٠ ـ ١٩٥٠** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٦)، ص ٢٢٢.

(١٨٠) أي **قصة قلب، الظمأ، البلدة المسحورة والأغوار**.

ويظهر من تعليق ميسّر أن الناصر قد مرّ بتغيّر كبير في أسلوبه(١٨١)، وقد يستنتج المرء أن ذلك قد حدث تحت تأثير ميسّر، نظراً لما بلغه الأخير من شهرة في سوريا، ذوّاقةً وكاتباً رائداً. وقد بقيت داره في دمشق، حتى قبيل وفاته، محجّةً للكتّاب والشعراء الذين يعيشون في دمشق أو يمرّون بها. لقد كان محبّاً ذواقة للفن الجميل والأدب الرفيع، وذا أثر هادٍ للكتّاب السوريين والعرب من خلال كتاباته (المنشورة في الدوريات بشكل رئيسي)، ومن خلال الاتصال الشخصي.

وربما كانت **سريال** أكثر التجارب الشعرية الرائدة تطرفاً في الشعر الحديث قبل حركة الشعر الحرّ في نهاية الأربعينيات. في المقدمة يعرض ميسّر مذهب السوريالية بقوة أمام القارئ العربي، فيناقشه ويفصّل القول فيه كناقد لا يرى في التجارب الغربية أمثلة من الكمال لا تخطئ، وكذهن متفرّد يحاول استخدام معاييره الخاصة ومنظوره النقدي الخاص. لكن كثيراً من شروح السوريالية عند ميسّر يعتمد تفسير النظرية السوريالية الغربية كما عرضها أفضل ممثليها. ففي هذه المقدمة إدانة لدور المنطق وللتوجيه في العمل الفني، لأن المنطق يجب ألا يتدخل في التفاعل المثمر الدائم بين العالم الخارجي والروح. ويستطيع الفنان عند ذلك تسجيل الصور المبدعة التي تقدح في ذهنه، بغضّ النظر عن جمالها أو قبحها، أو كونها تتماشى مع القيم الاجتماعية المقبولة أو تتضارب معها(١٨٢). أما دور اللاوعي الذي سبق تقديمه في التجربة الرمزية عند سعيد عقل، فقد أعيد تقديمه ثانية، وبتوكيد أكبر. وقد دعا ميسّر، شأن السورياليين الغربيين، إلى تحرير اللاوعي، ومثلهم أراد تجنّب «فرض هيكل معقّد من الذهنية التعليمية والتحليل المنمّق على محاولة [الشاعر] اصطياد تلك اللحظات الغامضة التي يستطيع فيها الإنسان، وقد تجنّب مسيل الزمن العنيد، أن يبلغ ذِروة السلطان»(١٨٣).

يصف ميسّر العقل الباطن بأنه «خزّان كبير» يجمع استجابات صراعاتنا مع المحسوسات من حولنا. وإذا تمكن الفنان، وهو في حالة إبداع، من وسيلة لإدراك هذه الاستجابات وتحرير اللاوعي في لحظة اندماجه بالوعي، عند ذلك يستطيع بلوغ نمط سوريالي حقيقي من الإبداع(١٨٤). لكنه يؤكد أن الفنان، إذ يستطيع في النهاية

---

(١٨١) انظر المقارنة التي يجريها ميسر بين شعره السابق وقصائده المنشورة في هذا الديوان، في: أورخان ميسّر وعلي الناصر، **سريال** (حلب: مطبعة دار السلام، ١٩٤٧)، ص ٧٢ ـ ٧٧.

(١٨٢) المصدر نفسه، ص ١١.

(١٨٣) انظر: Henri Peyre, «The Significance of Surrealism,» reprinted from: *Yale French Studies* (New Haven, CT), vol. 1, no. 2 (Fall-Winter 1948), p. 42.

(١٨٤) ميسّر والناصر، المصدر نفسه، ص ١٣ـ ١٤.

تسجيل هذه الصور المحررة من اللاوعي فهو لا يفعل ذلك في العادة إلا باللجوء إلى «الخطوط الهندسية ـ الألفاظ أو الأشكال أو الألوان ـ الباقية التي استطاع الانتباه التقاطها وتثبيتها في الحافظة. ثم يلجأ إلى اصطناع خطوط هندسية جديدة يسكب فيها انطباع الصورة الحي الذي يلمسه في ذاته بوضوح. فإذا تم له ذلك خرجت الصورة إلى الوجود في أسلوب هو مزيج من السوريالية والرمزية، لأن أثر الذهن أصبح ظاهراً فيه في الالتجاء إلى المعجم التقليدي في التفسير والتشبيه والاسهاب!»[١٨٥].

ويرى ميسر أن سوريالية أندريه بروتون وجماعته «لا تخرج عن كونها آثاراً ذهنية مباشرة تحيط بها خطوط هندسية من الرمزية المتطرفة»[١٨٦]. وهي في أحسن الأحوال ليست سوريالية بل «شبه سوريالية»[١٨٧] (Para-surrealism). هل كان ميسّر يدعو إلى ذلك النوع من السوريالية المتطرفة التي شجبها كثير من النقاد الغربيين بوصفها من الدرجة الثانية؟ يقول هنري پير عن هذا النوع من السوريالية إنها «كتابة آليّة، لا يضبطها عقل ولا روح نقدية، ولا تعدو كونها فكرة محكية أو مكتوبة أمسك بها الشاعر في لحظة مثولها التلقائي في ذهنه»[١٨٨]. ويبدو أن ميسّر كان يدعو إلى هذا النوع من السوريالية. إنما من الواضح أن پير لا يرى في هذا النوع من التعبير السوريالي أي فائدة كبرى، وهو يسارع لينكر أن بروتون وغيره من كبار السورياليين قد لجأوا إلى ذلك النوع من الكتابة، لأن «شعرهم ونثرهم يكشفان عن أسلوب متطور معقد التركيب، وجمع بارع بين المؤثرات، واختيار متروٍ من بين كنوز اللاوعي»[١٨٩].

وهذه مسألة مهمة هنا لأنها تبيّن أن بعض أولئك المنادين بالسوريالية في الشعر العربي الحديث كانوا يدعون إلى أساليب متطرفة منذ البداية. وقد يبيّن هذا المثال التالي إلى حدّ وصلت تجربتهم. كتب ميسّر:

تمثال رائع
يحمل رأساً كلها عين
دخان.. بريق يعمي البصر.. ضوضاء

****

سديم يسبح في صمت

****

---

(١٨٥) المصدر نفسه، ص ١٤ ـ ١٥.

(١٨٦) المصدر نفسه، ص ١٧ ـ ١٨.

(١٨٧) المصدر نفسه، ص ١٥.

(١٨٨) Peyre, Ibid.

(١٨٩) المصدر نفسه.

حدباء
في فقرتها العابسة
عين من زجاج
الأم:
مأتم صامت[١٩٠]

****

وكتب علي الناصر:

واحد أيار	دموع مغلقة	جنة
دهر	غلة تنقع	***
ضجر	قشرة جد وحشية	دموع مجلجلة
جماد ناطق	سعير . .	دموع محترقة
جليد	***	***
غفوة سمحاء	عيون	جهنم . . جنة
***	جداول	عين ذات كوّتين[١٩١]

لا بد من أن ميسّر قد أدرك أن الذوق الأدبي العربي لن يتقبّل مثل هذه الكتابة المتطرفة، لأنه هاجم «أمّيّة الذوق الأدبي» لدى «القارئ الذي لم يألف ذهنه الوضوح التقليدي وغير السرعة في الترابط الحكمي». وقال إن السوريالية عندهم ليست سوى مجموعة من الألفاظ والعبارات من دون أي رابط. وهم لم يدركوا قدرة هذه الألفاظ والعبارات على إثارة جوّ انفعالي خاص[١٩٢].

إن أهم خصائص السوريالية التي ناقشها أورخان ميسّر هي خاصية «التكثيف». في الأربعينيات بدأ الشعر العربي يعاني فرط الحشو والإطناب، وهي من صفات الانحطاطية في الرومانسية العاطفية. في إصراره على التكثيف أضاف ميسر دعامة أخرى مهمة إلى تأكيد الرمزيين على التكثيف والإيجاز. وقد ختم مناقشته الطويلة نسبياً لهذه الخاصّية بالعبارة التالية: «إن العين الثرّة أقل روعة جداً من عين دموعها محترقة»[١٩٣].

---

(١٩٠) ميسّر والناصر، المصدر نفسه، ص ٦٢ ـ ٦٣.

(١٩١) المصدر نفسه، ص ٤٤ ـ ٤٥.

(١٩٢) المصدر نفسه، ص ٦٩ ـ ٧٠. انظر أيضاً الهجوم الذي شنه سامي الكيالي على هذا الشعر، في: الكيالي، **محاضرات عن الحركة الأدبية في حلب، ١٨٠٠ ـ ١٩٥٠**، ص ٢٢٨ ـ ٢٢٩، حيث وصفه الكيالي بالعقم، ص ٢٢٩.

(١٩٣) انظر: ميسّر والناصر، المصدر نفسه، ص ٧٠ ـ ٧٧، والاقتباس على ص ٧٧.

من الصعب جداً تحديد أثر كتاب مثل **سريال** في الشعر العربي المعاصر، فإذا كان لميسّر من تأثير مباشر في علي الناصر، فإنه لم يؤثر في صديق كبير آخر له، هو عمر أبو ريشة(١٩٤). ومع ذلك، فإن الشعراء السوريين في الخمسينيات كانوا يبدون علامات مبكّرة من التطور والتعقيد ما كان يمكن أن يقبلها المحافظون السوريون. فالمواهب الشابة، مثل علي أحمد سعيد [أدونيس] هو أهم شعراء سوريا، قد وقعت تحت تأثير ميسّر المنعش(١٩٥)، إلا أن هذا التأثير كان واحداً من عدة مؤثرات، وليس من الممكن التوكيد أين ينتهي أثر وأين يبدأ أثر آخر(١٩٦).

---

(١٩٤) كثيراً ما تحدث ميسّر مع المؤلفة عن صداقته الوثيقة مع عمر أبو ريشة.

(١٩٥) كما نقلها للمؤلفة كل من ميسّر وأدونيس.

(١٩٦) كان الشعر المنشور في **سريال** في نظر عامة القراء في الأربعينيات والخمسينيات، في أحسن حالاته، استعراضاً للنباهة والظرف، وفي أسوإ الحالات محاولة بشعة لمحاكاة شعر غربي غريب على النفس العام والأسلوب المتعارف عليه في الشعر العربي. ولم تكن أغلبية القراء ترى في هذا الأسلوب غير العبارات المفككة، وسطر أو سطرين من الكلمات والدفقات الكلامية المشتتة التي أعيد ترتيبها على نحو قبيح. وأصبح أسلوب **سريال** والسورياليين الآخرين، على نحو ما، يُربط ويُنسب إلى حركة الشعر الحر التي بدأت بعد ذلك بوقت قصير. ونحن نتحدث هنا بناء على معرفة شخصية بطبيعة المناقشات العامة التي احتدمت في سوريا ولبنان في الخمسينيات.

غير أن **سريال** لم تكن التجربة السوريالية الوحيدة في الأربعينيات. ففي مصر، نشر إدوار حنين شعره السوريالي في **المجلة الجديدة** خلال الحرب العالمية الثانية. إلا أن ضيق المجال دفع المؤلفة إلى قصر المناقشات التي عرضناها في الصفحات السابقة على ما نعتبره المحاولات الأكثر تأثيراً في هذا السياق.

الفصل السادس

عبود ومندور وأثرهما النقدي في الشعر



أولاً: مارون عبّود (١٨٨٦ ـ ١٩٦٢)

إن جهد النقاد العرب في هذا القرن، كما أسلفنا، قد عزّز التطور المستمر في الشعر العربي الحديث وشجعه، كما توقّع الأحداث الشعرية وحدّ أحياناً من المبالغة والانفلات الفني. ولقد كان كثير من هؤلاء النقاد شعراء كذلك. لكن المساهمة النقدية حتى نهاية الأربعينيات كانت قد أرست مُثلاً لم يستطع الشعر في ذلك الزمان بلوغها. ولعل ثلاثة فقط من الشعراء النقاد، وهم نعيمة وأبو شبكة وعقل، قد استطاعوا أن يكتبوا شعراً يقارب مفهومهم لما يجب أن يكون الشعر عليه.

لكن ناقداً واحداً قد كرّس حياته ليكون «القديس الشفيع» للموهبة العربية المبدعة أينما وجدت. ذلك هو الناقد اللبناني مارون عبّود الذي سبقت إشارات كثيرة إلى أعماله. توفي عبود عام ١٩٦٢ عن عمر طويل، بعد أن قدم خدمة فعلية لتطوير الشعر العربي الحديث. كان عبود صاحب أصالة كبيرة وشجاعة واستقامة وشخصية ساحرة، وكان أكبر محطم أصنام عرفه النقد العربي الحديث. وهو لم يكتف بالأخذ بيد المواهب الإبداعية وتشجيعها وحسب، بل حاول كذلك حمايتها من أخطائها الخاصة، ومناحي ضعفها، ومن المحتالين في مجال الإبداع، كما حاول تنقية الشعر من الزائف والتقليدي. وقد تفوق على محطمي أصنام من مثل العقاد، لأنه على الرغم من أحكامه القاسية وسخريته، لم تبدُ منه خشونة غير معقولة، أو مرارة أو ميل لتعظيم الذات، وهي مثالب نقدية أضعفت من تأثير العقاد. ثم إن أحكامه، من الناحية الفنية، كانت أصح وأكثر إنصافاً. ويمكننا اعتباره أعلى منزلة في النقد من نعيمة لأنه، خلاف نعيمة، بقي متفرغاً للنقد ولم يهجر موقعه الرئيسي كناقد إلى أي نشاط آخر، بل ظل حكماً حكيماً ناشطاً في تناول ما يصدر من أدب؛ ولأنه أصرّ على البقاء في قلب الحياة الأدبية في الوطن العربي أجمع، فقد تفوّق على غيره من النقاد أمثال مندور.

كان عبود في روحه لبنانياً وعربياً في الوقت نفسه. وعلى رغم أنه كان واسع الاطلاع على تاريخ لبنان الأدبي وتراثه الشعبي، إلا أن معرفته بالأدب الرسمي كانت تشمل الأدب العربي برمّته. قضى عبود حياته في تدريس الأدب العربي القديم في الجامعة الوطنية في عاليه[1]، وهي مدرسة ثانوية اكتسبت شهرة أكبر بسبب وجود عبود فيها.

وكان عبود قد درس سنتين في مدرسة الحكمة المشهورة[2]. وكان يجمع إلى معرفته بالقرآن الكريم معرفته بالكتاب المقدس وفهماً عميقاً للأدب العربي القديم، واهتماماً كبيراً بفلسفة العرب وتاريخهم، إلى جانب معرفة طيبة بالأدب الفرنسي. وعبود ناقداً يكشف عن أكبر حساسية نقدية مرنة في الوطن العربي في ذلك الحين، وهي مسألة تزداد قيمة عندما يتذكر المرء أن عبود قد عايش جميع الحركات والتغيرات التي طرأت على الشعر العربي خلال العقود الستة الأولى من هذا القرن، وذلك لأن الموهبة الإبداعية العربية، كما سبق القول، قد جمعت خبرة عصور في الغرب في مدى عقود قليلة. وقد أدرك عبود كل ذلك وتفحّصه بوعي وذهن مفتوح. لقد كتب إلى صديق له بعد مرض طويل عام ١٩٥٥ يقول بأنه، منذ أيام شبابه المبكر، لم يترك يوماً واحداً يمر من دون أن يكتب شيئاً. ويؤكد له بأنه عصامي صنع نفسه بنفسه. يقول: «إذا قلت لك إنني منذ بلوغي رشدي لم أنقطع عن الكتابة يوماً واحداً فصدقني... فأنا يا أخي عملت نفسي على ذوقي، فإن كان أعجبك شيء فيّ فالفضل فيه لي لأني ماشيت الزمن فلم أتخلّف عن ركبه ساعة، وأني أعاهد الشباب على هذا وأرجو أن يعملوا دائماً وأبداً وهم واصلون إلى ما يبغون»[3].

كان عبود دائماً ناقداً رائداً لم تصدمه دوامة الموجات المتلاحقة من التجريب. وما كان له أن يقتنع، مثل نعيمة، بموقع الحكيم المنعزل، الذي لا يكتب سوى تعليقات عابرة على أعمال شاعر عندما يطلب إليه أن يصدر حكماً فيها. كان عبود يعتلي ناصية الموجة دائماً. جرّب عبّود أعمالاً إبداعية أخرى مثل الشعر والقصة، لكنه بلغ شهرته المتميزة في النقد الأدبي والاجتماعي. ولا شك في أنه في مجال النقد الأدبي ترك أكبر الأثر في معاصريه. وكانت أكثر كتاباته النقدية في مجال النقد التطبيقي، على تمام النقيض من تجارب عديدة أخرى كانت أكثر اهتماماً بنقل نظريات

---

(١) انظر: علي سعد، «الثورية ومصادرها عند مارون عبود،» **الآداب**، السنة ١٠، العدد ٧ (تموز/يوليو ١٩٦٢)، ص ١.

(٢) انظر: مارون عبّود، **أحاديث القرية**، ط ٢ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٣)، ص ١٠٩ ـ ١٢٠، التي يصف عبّود فيها دراسته في مدرسة الحكمة بين عامي ١٩٠٥ و١٩٠٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢١٥ ـ ٢١٦.

أُخذ معظمها من مصادر غربية. وكان من نتيجة ذلك أنه لم يطوّر نظرية كبيرة خاصة به. كان الأساس في موقفه النقدي كراهيته المطلقة للتقليدية والتكرار (ويسميه الاجترار)[٤] ومحاكاة الأعمال القديمة، إلى جانب ابتهاجه لدى اكتشاف موهبة أصيلة خالصة مستقلة[٥].

كان عبود يبحث عن التجديد في كل وقت، وقد طبع في أذهان معاصريه الحاجة الملحّة إلى نوع جديد من الأدب: الأدب، شأن الفنون الجميلة الأخرى، صورة للحياة... وهذه الصورة رائعة عندما تخلق أول مرة. ولكن لم يقصد لها أن تُمضغ ثم يُلقى بها على الورق جيلاً بعد جيل، أو أن تُعبد وتُقدّس[٦]. في مقدمة **مجدّدون ومجترّون** يهتف عبود: «فلندع المجترّين يتبلّغون بما في بطونهم، ولنخلق طعاماً جديداً... فلنطعّم أدبنا [بمادة حديثة] فقد أصبح برّياً...»[٧] وأي عبارة يمكن أن تكون أشد حدة من هذه: «منذ دهور وأعيننا في ظهورنا»[٨].

يرى عبود أن لكل عصر طرازه الخاص[٩]. لكنه نهى الشعراء عن العبث بشيئين: النحو واللغة[١٠]. ويقصد باللغة القواعد الأساسية وحدها[١١]. وفي رأيه أن جميع الكلمات شعرية، «لأن سر البيان في التركيب.. السرّ في «القِران»..»[١٢].

أما عن تركيب العبارات فللشاعر مطلق الحرية، لأن «الشعر معمل تصنع فيه التعابير»[١٣]. كان يصرّ على لسان العرب المحدثين: «لقد مللنا تعابير الأقدمين كما مللنا ونملّ كل لحن يكرّر ويعاد كل يوم، فالالتجاء إلى هذه التعابير الهرمة يقتل

---

(٤) وذلك ما يوحي به عنوان كتابه: مارون عبود، **مجددون ومجترون** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٤٨). وقد درج على الإشارة إليه بصورة منتظمة خلال أعماله الأخرى.

(٥) للبحث عن أمثلة من عمل واحد هو **مجددون ومجترون**، انظر مقالاته عن يوسف غصوب، الياس أبو شبكة، عمر أبو ريشة، نازك الملائكة وجبران خليل جبران.

(٦) المصدر نفسه، ص ١٨ ـ ١٩. انظر أيضاً: مارون عبود، **دمقس وأرجوان**: **تعليقات على هامش الشعر المعاصر**، ط ٣ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٦)، ص ١٧.

(٧) عبود، **مجددون ومجترون**، ص ٨.

(٨) المصدر نفسه، ص ٩. انظر أيضاً مقالته الطريفة التي كتبها عام ١٩٣٥ عن الشعر والشعراء في: مارون عبود، **على المحك**: **نظرات وآراء في الشعر والشعراء** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٤٦)، ص ٢٧ ـ ٣٣.

(٩) عبود، **مجددون ومجترون**، ص ٩٨.

(١٠) المصدر نفسه، ص ٨.

(١١) المصدر نفسه، ص ٩٨.

(١٢) عبود، **دمقس وأرجوان**: **تعليقات على هامش الشعر المعاصر**، ص ٢٤٦.

(١٣) عبود، **مجددون ومجترون**، ص ٧.

المعنى في أدبنا ويلهينا عن التفكير»[14]. إن الذي نحتاجه، كما يلحّ في القول، هو عبارات جديدة تؤخذ من حياتنا الحاضرة. وكان دائم الهجوم على العبارات الأدبية الجاهزة والمواد الشعرية المختزنة المكررة[15]. وفي رأيه أن الشعر الحقيقي لا يمكن أن ينفصل عن مؤلِّفه[16].

كانت كتابات عبّود دائماً تتوقع ما سوف يحدث، ونادراً ما كانت وصفاً لما قد حدث فعلاً. لقد كان رائداً حقيقياً وقائداً فكرياً مثل الشدياق والريحاني، وكان يعجب بهما معاً[17]. وفي الخمسينيات، عندما كان الشعر منغمساً في تجاريب لم تعرف من قبل في تاريخ الشعر العربي، لم يُبدِ عبّود دهشة ولا معارضة. كان قبوله للشعر الحر الذي بدأ يكتب في نهاية الأربعينيات على النقيض من موقف العقاد، الذي كان في يوم مضى طليعياً ورائداً، ولكنه عاد فقاوم ذلك الشعر بشكل مرير مدمّر، وبخاصة منذ نهاية الخمسينيات، عندما صار بمقدوره شن هجمات من موقع قوة، بوصفه الناطق الرسمي باسم لجنة الشعر في المجلس الأعلى للفنون والآداب في القاهرة، وهو مؤسسة حكومية. والواقع أن عبّود كان يتوقع هذه الحركة في كثير من كتاباته السابقة. فقد كان يقول إن «الشعر ضحية الأوزان والقوافي». إنه لصحيح أنه لم يتمرّد على علم العروض، ولم يدعُ إلى الشعر المنثور، لكنه كان يرى: «في الأوزان العربية وحدة موسيقية يؤلف كل وزن منها لحناً خاصاً، فمتى لفّق شاعرنا ألفاظه، واستقام الوزن كانت الموسيقى، ولهذا لا يبالي شاعرنا بألفاظه إلا قليلاً، بينما نرى شعراء العالم يخلقون من توافق الألفاظ موسيقى يوفّق إليها كل شاعر بحسب طبعه واجتهاده»[18].

لكنه في سياق آخر كان يصرّ على أن الشعر موسيقى قبل أي شيء آخر، وأن ثمة معنى متجسداً في هذه الموسيقى من دونه تغدو محض أنغام مضطربة لا تثير. وكما أن الموسيقى تتجدد وتتنوع، كذلك يجب أن يكون الشعر، «ولن يدرك هذا إلا بخلق تعابير جديدة، لها رنّة وصدى ووقع طيب في النفس»[19].

---

(١٤) المصدر نفسه، ص ٣٤.

(١٥) لمثال واحد انظر: المصدر نفسه، ص ١٨.

(١٦) عبود، **على المحك: نظرات وآراء في الشعر والشعراء**، ص ١٢.

(١٧) انظر ما كتبه عن هؤلاء في: مارون عبود: **صقر لبنان، بحث في النهضة الأدبية الحديثة ورجلها الأول أحمد فارس الشدياق** (بيروت: دار المكشوف، ١٩٥٠)، و**أمين الريحاني**، إقرأ؛ ١٣١ (القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٣).

(١٨) عبود، **دمقس وأرجوان: تعليقات على هامش الشعر المعاصر**، ص ١٧.

(١٩) عبود، **مجددون ومجترون**، ص ٣٤. انظر أيضاً: سعد، «الثورية ومصادرها عند مارون عبود،» ص ٧٤ ـ ٧٥.

كان عبود يربط بين الأدب والحياة. فهو يقول: «ليس الأدب نقد الحياة فقط، كما قال آرنولد... بل الأدب ثورة على الحياة، والأدب ندّ الحياة... يريد أن يقوّم اعوجاجها بالسيف»[٢٠]. وعنده أن واجب الناقد تناول الأعمال الفنية «بشكل فني». «لم يقل الشعراء ما قالوه من الشعر لندرسه بعدهم كوثائق تاريخية، فليس الشعر تاريخاً ولا جغرافية ولا علماً»[٢١]. وهو يرى أن النقد عمل إبداعي يجب أن تدعمه المعرفة. فالناقد من دون هذا الجانب الإبداعي «لا ناقد ولا كاتب»[٢٢].

وعبود في نقده انطباعي. كان يتفحّص العمل الأدبي، مظهراً نقاط قوته وضعفه، ساعياً في الإشارة إلى أصالته أو تقليديته. كان بوسعه أن يفعل ذلك لأنه محبّ صادق للأدب وذواقة للأصالة والفن يدركهما بالفطرة والمراس. وهكذا استطاع توفير أهم المتطلبات التي كان هو نفسه يدعو إلى وجودها لدى الناقد: الإبداع. فقد كان ناقداً ثقةً لا يضاهى في الأصالة والتنوع[٢٣].

أما المطلب الثاني، وهو الثقافة، فقد كان له فيه نصيب كبير. وسرعان ما يتضح ذلك من دراسة مقالاته. فالقدماء والمحدثون من الكتاب والشعراء من الشرق والغرب، والقديسون والأنبياء وأشخاص الأساطير حاضرون دوماً في ذهنه، يجدون طريقهم إلى كتاباته بطريقة طبيعية جداً. «إنه يبدو كما لو كان يحلّق فوق الزمان والمكان بأجنحة بصيرته النافذة، وكما لو كانت المسافات والأبعاد تمّحي والعصور تنهار أمام عينيه وفي خاطره، فتظهر الحياة الإنسانية في صيرورتها ووحدتها واستمرارها وسيرها الصاعد نهراً متصلاً يجري كله في قبضة يده أو أغوار قلبه»[٢٤]. ففي مجال النقاش كان بوسعه أن يتحدث في الوقت ذاته عن الثقافة الإسلامية والتقاليد المسيحية والكتّاب الغربيين والمؤلفين والمفكرين العرب القدامى. وثمة ميزة أخرى عند عبّود هي قدرته على تبسيط العلاقات ليس بين الأشخاص وحسب، بل بين الثقافات كذلك.

كان ينظر إلى الأدب العالمي نظرة خالية من العقد والهيبة المبالغ بها والتعظيم المهول للإنجازات الغربية على حساب الإنجاز العربي، قديمه وحديثه، والذي طالما نال أسوأ تقييم عند نقاد عرب كثيرين قبل عبود وبعده. بهذا الأسلوب العامر باحترام

---

(٢٠) عبود، **دمقس وأرجوان: تعليقات على هامش الشعر المعاصر**، ص ٢٠.

(٢١) المصدر نفسه، ص ٢٣٧، وانظر أيضاً ص ٢١٣.

(٢٢) المصدر نفسه، ص ٢٦٠، وانظر أيضاً فصل «نقد الشعر،» ص ٢٢٣ ـ ٢٦٨.

(٢٣) انظر: محمد يوسف نجم، «الفنون الأدبية،» في: الجامعة الأميركية في بيروت، هيئة الدراسات العربية، **الأدب العربي في آثار الدارسين** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦١)، ص ٣٤٥، وانطون قازان، «مارون عبود،» **الأديب**، السنة ٢١، العدد ١٠ (تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٦٢)، ص ٦ ـ ٧.

(٢٤) سعد، «الثورية ومصادرها عند مارون عبود،» ص ٤.

الذات، وعلى معرفةٍ بجميع السلبيات التي عرفتها الثقافة العربية قديماً وحديثاً، وعلى إصرار لا يكل على نقدها من دون مواربة أو وجل، استطاع ذلك الناقد الفذ أن يخلّص قراءه من بعض عقد النقص التي أنزلها فيهم كثير من النقاد الذين نالوا ثقافة غربية. كان أسلوبه طبيعياً، حميماً، يخلو من الإرباك والانبهار. كان أسلوب العالم الذي يفهم الأمور على حقيقتها وينظر إلى تراث الإنسانية الأدبي على أنه ينتسب إلى جميع محبي الأدب.

كانت مقاربته النقد تتسم بالحماسة والصدق في الوقت نفسه. كان ذا شجاعة أخلاقية كبرى، ولا يتردد في أن يزيح عن المراكز العالية أولئك الذين نصّبوا أنفسهم أمراء الأدب في الوطن العربي وكانوا يتمتعون بمنزلة لا يستحقونها، كما سبق القول فيه في مواضع عديدة من هذا الكتاب. كان يصرّح المرة تلو المرة أنه لن يسمح للصداقة بأن تمنعه من قول الحقيقة عن عمل أدبي[٢٥]. كانت السخرية، بعد الصراحة في قول الحقيقة، أعظم أسلحته. وكان إماماً في النقد الساخر، وهو موقف طالما اشتدت الحاجة إليه لإزالة الانطباعات الزائفة التي ترسخت في أذهان الأجيال الفتية حول مشاهير المؤلفين الراسخين من أصحاب القيمة الأدبية التي تدعو إلى الشك. في حديث عبّود عن الأخطل الصغير (بشارة الخوري) يقول: «لا بد للشاعر من جوّ أو محيط - سمّه ما شئت - يسرح فيه حين يعمل قصيدة. أما محيط أخينا بشارة في قصيدته هذه، فكان في السماوات العلى، بل في السماء السابعة، التي زارها مار بولس وعاد يخبر المؤمنين عنها. وقد يكون فاقه بشارة إذ بلغ سدرة المنتهى»[٢٦].

خلّف عبّود عدداً من الكتب القيّمة في الأدب والسيرة والنقد إلى جانب بعض الأدب القصصي الأصيل. وأشهر كتبه في النقد الأدبي هي **على المحكّ** (١٩٤٦) و**مجدّدون ومجترّون** (١٩٤٨) و**دمقس وأرجوان** (١٩٥٢) و**في المختبر** (١٩٥٢) و**جُدد وقدماء** (١٩٥٤) و**نقدات عابر** (١٩٥٩). والكتب الثلاثة الأولى تتناول الشعراء المعاصرين، والبقية عن الكتّاب المعاصرين بشكل عام. وكتابه **روّاد النهضة الحديثة** (١٩٥٢) يؤرخ للنهضة الحديثة في لبنان في القرن التاسع عشر. فسرده تاريخ الأدب وتصويره شخصيات مثل الشدياق والريحاني فيها تفصيل وتحليل، لكنها في الوقت نفسه تتلوّن بشخصيته إلى حد كبير.

قد لا يتفق الناقد الحديث مع أحكام عبّود جميعها. ولا شك في أنه كان أحياناً

---

(٢٥) انظر: عبود، **دمقس وأرجوان: تعليقات على هامش الشعر المعاصر**، ص ٢٢٦ و٢٥٥.

(٢٦) عبود، **مجددون ومجترون**، ص ٥٤.

شديد القسوة على بعض الشعراء من أمثال أحمد الصافي النجفي، إذ إنه لم يقدر خروجه عن مألوف الشعر حق قدره. كما أنه لم يستطع تقبّل جميع أفكار الرمزية. وكان كذلك شديد القسوة على الباحثين المصريين، قائلاً إن المصريين كانوا يعتمدون في نقد الشعر والأدب على المستشرقين الذين كانوا «يصابون أمامهم بشلل الفكر»[٢٧]. وهذا تعميم غير مقبول في وقت كان أغلب كتّاب الطليعة العرب مدينين فيه لكتّاب الغرب ونقّادهم. لكن المرء لا يستطيع رفض هجمات عبّود على التسوية الأدبية التي انحدر إليها ناقد مثل طه حسين يوم نصّب العقاد أمير الشعراء[٢٨]. كما لا يستطيع المرء أن يلوم عبّود في نقده الساخر للعقاد في ادعاءاته قول الشعر[٢٩]. إن بإمكاننا الآن أن نحس بالغضب الفني الذي اعتمل في نفس عبّود وقتئذٍ، كما يسهل علينا فهم مخاوفه على الذوق الشعري في الثلاثينيات عند القراء العرب عموماً. كان النشاط الأدبي في مصر قد جعل منها المركز الأدبي في الوطن العربي لعقود عديدة.

ولا بد من أن عبّود شعر بالخوف من أن تقوم التجارب الشعرية والنقدية المصرية، ما كان ضعيفاً أو غير مسؤول منها (كتجربة العقاد الشعرية وحكم طه حسين الاعتباطي يوم نصّب العقاد أميراً للشعر العربي)، أن تقوم مرة ثانية بتضليل خطى الشبان من أصحاب المواهب والمطامح الأدبية في الوطن العربي. لقد شعر عبّود أنه مسؤول أن يشير إلى كل هذا، من دون تساهل، وأن ينبّه إلى ما كان يراه خطراً أو تضليلاً. ويبيّن زيفه ولافنّيته، لأن عموم القراء في الوطن العربي في ذلك الوقت كانوا يفتقرون إلى الثقة بالنفس والقدرة على الحكم المستقل، فيذعنون إلى المعايير الأدبية المصرية[٣٠]. ولأنه كان عربي الروح فقد اشتط غضباً إزاء حركة التمصير التي كانت تجري في ذلك الوقت[٣١].

عاصر عبّود فترة الإعداد للثورة الشعرية في أواخر الأربعينيات. ففي ذلك الوقت لم يكن عبّود قوة فكرية ونقدية وراء التطور في الشعر وحسب، بل كان كذلك قوة روحية كبرى تدفع الشعراء الشباب نحو الاجتهاد والتجريب. فقد كانت حماسته وصراحته وتجرده لعمله وشجاعته الأخلاقية مصدر إلهام للأدباء الشبان. وصفحات

---

(٢٧) مارون عبود، **في المختبر**، طبعة جديدة (بيروت: ١٩٧٠)، ص ٤٩.

(٢٨) عبود، **على المحك: نظرات وآراء في الشعر والشعراء**، ص ١٦ ـ ٢٦.

(٢٩) المصدر نفسه، ص ٢٢٦ ـ ٢٧٩.

(٣٠) انظر: إ. كراتشكوفسكي، «في الأدب العربي الحديث،» **الرسالة** (١٢ تشرين الأول/أكتوبر ١٩٣٦)، ص ١٦٦٧، الذي يصف فيه زعامة مصر الأدبية في ذلك الوقت.

(٣١) انظر على سبيل المثال: مارون عبود، «الأدب الفرعوني والدكتور أدهم والعقاد،» في: عبود، **دمقس وأرجوان: تعليقات على هامش الشعر المعاصر**، ص ٢١٤ ـ ٢٢٢.

كتبه تزدهي بسحر شخصيته وتتوهج بحيويته الخاصة. وليس من السهل إنصاف هذا الناقد الكبير بصفحات قليلة. فأعماله، ودوره النقدي، وشخصيته لم تدرس إلا قليلاً، وهي تستحق تفصيلاً أطول بكثير مما يحتمل هذا الكتاب. وما أحوج جيل الثمانينيات والتسعينيات إلى ناقد مثله.

ثانياً: محمد مندور (١٩٠٧ ـ ١٩٦٥)

أثناء تصاعد سمعة عبّود ناقداً بين العشرينيات ونهاية الخمسينيات، برزت شهرة محمد مندور فجأة في الأربعينيات. وقد ترسخت شهرته ناقداً للشعر العربي الحديث دفعة واحدة على كتاب مهم بعنوان **في الميزان الجديد** (١٩٤٤).

يبدو أن حياة محمد مندور[٣٢] قد اعتورتها مصاعب كثيرة نالت من طاقته وإبداعه. فقد أُرسل في بعثة دراسية إلى باريس عام ١٩٣٠، بعد تخرجه في كلية الآداب بالقاهرة عام ١٩٢٩. وهناك أقام تسع سنوات، ثم اضطر إلى العودة إلى بلاده عندما اندلعت الحرب. وفي خلال إقامته الطويلة في باريس أخفق في الحصول على الدكتوراه، وحالت الإجراءات البيروقراطية دون حصوله على وظيفة جامعية، وهو ما كان يستحقه عن جدارة. وكان ذلك بداية صراع طويل ومرير أحياناً، أفقد الأدب العربي جزءاً كبيراً من الحيوية الشابة والإبداع لدى واحد من أبرز النقاد الواعدين العرب في العصور الحديثة. لم يكن مندور طويل الباع في الآداب الإغريقية واللاتينية والفرنسية وحسب، بل كان قد تمثّل تلك الثقافات بشكل جيد. ويتضح من مقالاته الأولى التي نشرها ثم ضمّنها بعد ذلك في كتاب **في الميزان الجديد** أنه قد عاد يحمل عدّة جديدة من النقد، متحمساً لتطبيقها على الأدب العربي الحديث. وكان قد درس علم الصوتيات في باريس كذلك، وقام بتجارب مختبرية في الأوزان العربية استخدمها في نقده وكتاباته.

نجح مندور بالحصول على وظيفة تدريسية صغيرة في جامعة القاهرة، ثم في جامعة الإسكندرية التي كانت قد تأسست حديثاً. وفي عام ١٩٤٣ حصل على شهادة الدكتوراه بدرجة الشرف[٣٣]. لكن ذلك لم يساعد في تحسين وضعه الجامعي فاستقال

---

(٣٢) للتعرف على حياته الدراسية والعملية كناقد وكبحاثة في المجال الأكاديمي، انظر: لويس عوض، **الثورة والأدب** (القاهرة: دار الكاتب العربي، ١٩٦٧)، ص ١٣ ـ ٢٠؛ نجم، «الفنون الأدبية،» ص ٣٥٦ ـ ٣٥٧. انظر أيضا: «مع الأدباء: الدكتور محمد مندور والنقد. . .،» مقابلة أجراها فاروق شوشة مع محمد مندور، **الآداب**، السنة ٩، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٦١)، ص ٢٧ ـ ٤٣.

(٣٣) قدمت أطروحته تفسيراً رائعاً للنقد العربي القديم من حيث مناهجه وغاياته ونشرت بعنوان **النقد المنهجي عند العرب**.

في السنة ذاتها وانخرط في الحياة العامة مبتدئاً بالصحافة، كما انخرط في السياسة الحزبية.

بقي مندور حتى وفاته يساهم في الصحافة، إما بصفة المحترف أو بصفة الكاتب الحر. وقد ألقى بعض المحاضرات كذلك في عدد من الكليات والمعاهد في مصر، من بينها معهد الدراسات العليا التابع للجامعة العربية. وهذا النسق من الحياة قد يفسر عدم انتظام مسيرته ناقداً. كانت حياته دوماً تزحمها وتركبها عوامل ثلاثة: السياسة والحاجة المادية وسوء الصحة، ولولا هذه العوامل الثلاثة «لغدت من أنصع الصفحات في تاريخنا الأدبي»[٣٤].

وكان ذلك أمراً محزناً، لأن مندور بدأ مسيرته النقدية بشجاعة وأصالة، وبنوع من الموضوعية غير المنحازة التي كانت مثالاً لغيره من النقاد الذين انحصر اهتمامهم بأدب بلدهم وحده. ظهرت بوادر عدم التحيّز عند مندور في المقالات التي كتبها عن شعر المهجر الذي درسه بحماسة، معلناً أنه ذو قيمة شعرية أكبر من قيمة الشعر المصري المعاصر[٣٥].

كان وصفه عنصر «اللهجة» في شعر المهجر مسألة جديدة وأصيلة في ذلك الوقت. وقد وصف ذلك الشعر بـ «الشعر المهموس» وقارنه بالنبرة الخطابية لدى شعراء مثل الشاعر المصري محمود حسن إسماعيل[٣٦]، باذلاً جهده في تفسير قيمته الجمالية الأكبر. قال مندور «الهمس في الشعر ليس معناه الضعف، فالشاعر القوي هو الذي يهمس فتحس صوته خارجاً من أعماق نفسه في نغمات حارة، ولكنه غير الخطابة التي تغلب على شعرنا فتفسده، إذ تبعد به عن النفس، عن الصدق، عن الدنو من القلوب»[٣٧]. ويقول في موضع آخر «الرنين الخطابي، مهما بلغت قوته، لا يمكن أن يسمو بالشعر»[٣٨].

إن هذا الهجوم على الرنين والنبرة الخطابية في الشعر العربي كان واحداً من أهم الأسلحة التي استخدمها شعراء الطليعة في الخمسينيات في صراعهم مع الشعر التقليدي. ولم يكن مندور أول من انتقد هذا العنصر في الشعر العربي، لكن كان أول

---

(٣٤) نجم، «الفنون الأدبية،» ص ٣٥٦.

(٣٥) انظر: محمد مندور، «الأدب المهموس،» في: محمد مندور، **في الميزان الجديد**، ط ٣ (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، [١٩٦٣؟])، ص ٦٩ - ٩٦، وللمقارنة بين هذا الشعر والشعر المصري، انظر ص ٧٥ و١٠٢.

(٣٦) «الشعر الخطابي،» في: المصدر نفسه، ص ٩٧ - ١٠٢.

(٣٧) المصدر نفسه، ص ٦٩.

(٣٨) المصدر نفسه، ص ٩٩، وانظر أيضاً ص ١٠٢.

من أبان عن وجود تجارب في الشعر العربي الحديث نجحت بالانفلات من الخطابية لتعبر عن صوت الشاعر الحميم. وكان يصرّ دائماً أن ذلك هو شعر الحياة والإنسانية(٣٩).

تعرّض مندور فوراً إلى هجوم من نقاد الأدب في مصر، ومن بينهم سيد قطب، أكبر المعجبين بالعقاد(٤٠). ولم يكن ذلك بغريب، لأن مندور لم يستثن العقاد في هجماته(٤١). ثم إن الحديث عن اللهجة كعنصر كبير في الشعر كان موضوعاً جديداً نسبياً، لا يمكن أن يصبح مفهوماً بسرعة على نطاق واسع. ومندور نفسه لم يعط هذا العنصر المهم في الشعر اسماً خاصاً، ولم يطلق عليه تعريفاً محدداً، كما أنه لم يحاول مناقشة أي من وظائفه الأخرى وصفاته، فالتفريق في اللهجة بين «الهمس والخطابية» ليس سوى جانب محدود من موضوع متعدد الوجوه. لكن محاولة مندور لم تتبعها مباشرة محاولات نقاد عرب آخرين، إلا في الخمسينيات بعد ذلك على يد الشاعر البحريني إبراهيم العريّض، ولو أنه أخطأ في تسمية المصطلح باسم «الأسلوب» بدل «اللهجة». وقد أخطأ كذلك في الخلط بين اللهجة في بعض الأمثلة والموضوع. ومع ذلك كانت محاولته في غاية الأهمية لأنها برهنت على أن الشعر القديم لم يكن بالضرورة خطابياً دائماً. لقد ساق العرّيض أمثلة من الشعر القديم ومن الشعر الحديث كذلك ليبيّن النبرات المختلفة التي يستطيع الشاعر بها أن يخاطب العالم، وقد فعل(٤٢). ومن المؤسف أن هذا الكتاب لم يُدرس ولم يذكره شعراء الطليعة ونقادها، مع أنه مساهمة أصيلة في دراسة هذا العنصر الرئيسي من عناصر الشعر.

كان هجوم مندور على الرنين والنبرة الخطابية مما خدم غرضاً كبيراً بعد ذلك أيضاً(٤٣). ويجب التوكيد هنا أنه كان يعتبر «الموسيقى» عنصراً رئيساً في الشعر، وهو مفهوم بقي حريصاً عليه طوال حياته(٤٤). وفي هذه المقالات الأولى عن اللهجة كان

---

(٣٩) المصدر نفسه، ص ٧٥ و٩٠.

(٤٠) انظر: المصدر نفسه، ص ٩٧ ـ ١٠٨. انظر أيضاً: مصطفى عبد اللطيف السحرتي، **الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث** (القاهرة: مطبعة المقطم والمقتطف، [١٩٤٨])، وفيه يهاجم مندور لنقده الشعراء المصريين (ص ٢٠٩ ـ ٢١٠)، ولكنه يميل إلى استرضائه بعد ذلك (ص ٢١٣)، بموافقته على أكثر آرائه.

(٤١) مندور، المصدر نفسه، ص ٩٦ و١٠٦ ـ ١٠٨.

(٤٢) انظر: إبراهيم العريض، **الأساليب الشعرية** (بيروت: دار مجلة الأديب، ١٩٥٠).

(٤٣) انظر: محمد النويهي، **ثقافة الناقد الأدبي** (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٩)، ص ٣٠٦، وفيه يشيد بحملة مندور على الأساليب الرنانة والنبرة الخطابية.

(٤٤) انظر: محمد مندور، لويس عوض وصلاح الدين عبد الصبور، «ندوة **الآداب**: قضية الشعر الجديد،» **الآداب**، السنة ١٠، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٦٢)، ص ٣.

مندور يدعو كذلك إلى الوضوح والعمق العاطفي والرؤيا الشعرية ونبل الشعور وقوة الروح والجمال والحقيقة. ففي مقاله بعنوان «النقد ووظائفه» يطالب الشعراء والأدباء بالتحلّي بالتواضع والصراحة وبالصدق والموقف الحميم من أجل الوصول إلى أدب خالد(٤٥).

دخل مندور في مجادلات طويلة مع نقاد آخرين في مصر حول موضوعات شاعت في ذلك الزمان(٤٦). ويبدو أنه كان يريد إعادة النظر في القيم السائدة. وقد اعتبر نجم كتاب **في الميزان الجديد** «بدء مرحلة جديدة في النقد، قائمة على الثقافة العميقة الشاملة، والذوق المرهف المهذب، والإخلاص المتصل والعمل الجاد»(٤٧).

وثمة إضافة مهمة أخرى في **الميزان** هي مناقشة مندور موضوع «الأسطورة»، ففي مقاله عن توفيق الحكيم في استعماله أسطورة «بيجماليون» يقول إن الاتجاه لاستعمال الأساطير في الأدب بادرة طيبة، قادرة على تجديد حياتنا الأدبية، شريطة «أن يكون التجديد إنسانياً عميقاً جميلاً، وأما إذا أخذنا بالقشور والهياكل، تاركين اللباب والمعاني الدفينة، فسنفقد عندئذ أصالتنا، دون أن نستعيض عنها بأصالة أخرى»(٤٨).

وهو يصرّ على أن الأديب يجب أن يستوعب ما يحصل عليه من معرفة، لأنه عن طريق هذا الاستيعاب وحسب يمكن هذه الثروة الروحية وما تنطوي عليه من قوى أن تنمو في داخلنا تلقائياً. ثم يمضي إلى مقارنة استخدام الأساطير الإغريقية وغيرها عند مؤلفين أوروبيين مثل شو في «بيجماليون» وشلي في «بروميثيوس طليقاً» وجيد في «بروميثيوس مكبّلاً». ونرى مندور يغدق المديح على هؤلاء المؤلفين الأوروبيين، وينال من توفيق الحكيم إذ يقارن بهم، وبذلك يساهم هو نفسه في تفاقم عقدة النقص العربية تجاه الأدب الغربي، الأمر الذي تجنّبه عبّود.

ثم يناقش استخدام الأساطير في مقال عن ديوان علي محمود طه **أرواح وأشباح** فهو يقول: «جميل جداً أن نتخذ من الأساطير مادة للشعر، وقد سبقنا إلى ذلك شعراء كبار، ولكن على شرط أن ننجح كما نجحوا، ونتملّك موضوعنا كما تملكوه، إذ إننا لن نستطيع أن نخلق من أسطورة معروفة قيماً فنية جديدة ما لم نتمثلها أولاً»(٤٩).

---

(٤٥) مندور، **في الميزان الجديد**، ص ١٢.

(٤٦) انظر على سبيل المثال مقالاته العديدة عن أبي العلاء المعري، في: المصدر نفسه، ص ١٢٩ ـ ١٥٥، وفي النقد (ص ١٦٢ ـ ٢٠٦) وفي اللغة (ص ٢٠٧ ـ ٢١١)... الخ.

(٤٧) نجم، «الفنون الأدبية،» ص ٣٥٧.

(٤٨) محمد مندور، «بيجماليون والأساطير في الأدب،» في: مندور، المصدر نفسه، ص ١٦ وما بعدها.

(٤٩) محمد مندور، «أرواح وأشباح، الشعر والأساطير،» في: المصدر نفسه، ص ٣٠ وما بعدها.

ويضيف أن استعمال الشاعر الأساطير الإغريقية في ذلك الديوان هو استعمال مسطّح، ومتعجّل وغير دقيق. ومما يشير إلى عزوف مندور عن الموضوع وفتور حماسته بعد هذه المرحلة الأولى اللامعة من مسيرته النقدية أنه لم يلتفت بعد ذلك إلى استخدام الأساطير بشكل ناجح ومتطور لدى شعراء الطليعة في الخمسينيات.

وثمة موضوع مهم آخر تناوله مندور في **الميزان** هو موضوع أوزان الشعر العربي. وكما سبق القول فإن مندور قد قام ببعض التجارب الصوتية على أوزان الشعر العربي عندما كان في باريس. فعندما بدأ دريني خشبة، وهو كاتب مصري آخر، يكتب عن أوزان الشعر العربي، مقارناً إياها بأوزان الشعر في اللغات الأوروبية، أحسّ مندور أنه مؤهل بنتيجة تجاربه للرد على خشبة رد الواثق من نفسه. كان خشبة قد قال إن الشعر الإنكليزي والأوروبي يقوم على تفعيلة واحدة، خلاف الشعر العربي الذي يقوم على البحر بأكمله. وكان ردّ مندور أن الشعر العربي، مثل أي شعر في الشرق أو الغرب، يقوم على تفعيلات تجتمع لتشكل البحور. وبعض البحور في العربية قد تكون «متجاوبة التفاعيل»، أي تجمع بين تفعيلتين، أو «متساوية التفاعيل»، أي تكرر التفعيلة نفسها. وكان يرى أن الشعر يتميز بالطريقة التي تنتظم فيها التفعيلات[٥٠].

والواقع أن أساس الأوزان المركّبة (متجاوبة التفاعيل) لا يمكن أن يكون التفعيلة المفردة، كما يظن مندور، بل النمط الذي يتشكل من التجميعات المتعددة للتفعيلات المختلفة (فعولن مفاعيلن للبحر الطويل؛ مستفعلن فاعلن للبحر البسيط؛ فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن للبحر الخفيف، وهكذا). فيكون البحر بأجمعه نتيجة تكرار منتظم لهذه الأنساق الأساسية. أما أساس البحور البسيطة (متساوية التفاعيل)[٥١] فهو التفعيلة المفردة (متفاعلن في الكامل، فعولن في المتقارب، وهكذا). لقد أظهرت المناقشة الدور الذي تقوم به التفعيلة، ولو في بعض البحور العربية: وهذه فكرة جديدة مهمة. ونحن نعرف جيداً أن حركة الشعر الحر التي أصابت نجاحاً بعد ذلك بسنوات قليلة قد استغلّت، إلى حد كبير، فكرة التفاعيل كأساس لبحور الشعر الحر.

كانت استنتاجات مندور حول طول التفعيلات ذات الزحاف[٥٢] (التفاعيل المزحّفة)، جديدة وشيقة. فقال إن التفعيلات ذات الزحاف لا يتوجّب أن تكون أطول

---

(٥٠) محمد مندور، «أوزان الشعر،» في: المصدر نفسه، ص ٢٢٦ ـ ٢٢٧.

(٥١) تدعى هذه البحور في مكان آخر من البيت بالبحور المركبة والبحور المفردة. لكنها هنا تورد بحسب تسمية مندور من أجل الوضوح. انظر الهامش رقم (٢٨) في الفصل السابع من هذا الكتاب.

(٥٢) يقصد بالزحاف لفظ المقطع الطويل كأنه مقطع قصير.

مدى من التفعيلات العادية. وسبب ذلك عملية التعويض التي تحدث تلقائياً لدى لفظها. فمثلاً يمكن إطالة الحرف الصائت الثاني في التفعيلة، أو يمكن إطالة الحرف الصامت إذا كان لاماً أو فاءً. وعندما يكون الحرف الصامت باءً أو دالاً(٥٣) يمكن إطالة الإطباق قليلاً، وقد يبدو ذلك أشبه بلحظة صمت(٥٤). «الواقع أن الصمت جزء من لفظ الصوامت»(٥٥).

وقد تناول مندور كذلك مسألة النّبر، التي عدّها من الخصائص الأساسية في الشعر العربي. وقد ضرب لذلك مثلاً من شعر امرىء القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله   عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

ويستنتج وجود نسق دائم من النّبر على المقاطع الطويلة الآتية:

(٥٦) L ∪ LL ∪ * ∪ LL ∪ * L _ LL ∪ * ∪ LL ∪   L ∪ LL ∪ * _ LL ∪ * L _ LL ∪ * _ LL ∪

حيث تكون المقاطع التي تحمل خطين فوقها هي التي تحمل النبر الرئيس، والمقاطع التي تحمل خطاً واحداً هي التي تحمل النبر الثانوي. وبعد ذلك يستخلص عدة استنتاجات:

١ ـ إن النبر يقع على المقطع الطويل وحده.

٢ ـ في البحر الطويل يكون النبر كالآتي: ثمة نبر منتظم على المقطع الثاني في فعولن، ولكن في التفعيلات الطويلة مثل مفاعيلن ثمة نبران اثنان، أحدهما أساسي يقع على المقطع الأول الطويل، والثاني ثانوي ويقع على المقطع الأخير الطويل.

٣ ـ إن الايقاع يتشكّل من تكرار هذا النبر على المقاطع نفسها في كل تفعيلة، لأن تكرار هذه الظاهرة الصوتية في مدى فترات زمنية محددة هو الذي يشكل الإيقاع، وليس الصفة الكمية للبحر وحده(٥٧).

---

(٥٣) جرى إصلاح هذه العبارة قليلاً. فالواقع أن مندور قد عدّ السين من جنس اللام، والفاء من جنس الباء والدال، من الناحية الصوتية.

(٥٤) مندور، **في الميزان الجديد**، ص ٢٣٨.

(٥٥) عبارة تفسيرية قدمها البروفسور جاك كارناتشون في دائرة التحليل اللغوي الصوتي، كلية الدراسات الشرقية والأفريقية، جامعة لندن. والمؤلفة تدين بالشكر للبروفسور كارناتشون لخبرته ومساعدته الكريمة في دراسة التجربة معها، وفي تفسير النتائج، وفي إعطاء التفصيلات الفنية.

(٥٦) تقرأ من اليمين إلى اليسار. النجوم الداخلية تشير إلى حدود التفعيلة.

(٥٧) المصدر نفسه، ص ٢٣٩؛ ولا بد من أن خطأ قد وقع في النص (وقد يكون هفوة طباعية)، وأدى إلى ترتيب الأسطر باتجاه معاكس.

ثمة مجال كبير للجدل حول نظرية النبر في الشعر العربي كما يفهمها مندور(٥٨)، لكن أهميتها الرئيسية تقع في حقيقة أنها كانت محاولة رائدة وأنها استرعت الانتباه إلى الحاجة لدراسة طبيعة الأوزان العربية لغوياً وصوتياً وإيقاعياً في ضوء الطريق العلمية الحديثة.

يتضح مما سبق أن المساهمات الرئيسية الثلاث في تطوير الشعر العربي الحديث في ميزان مندور هي تحليل عنصر اللهجة في الشعر، ودراسة الأوزان الشعرية العربية، وتشديد مندور على الأهمية الحيوية لاستخدام الأسطورة في الأدب. ولا شك في أن القارئ يلمس في ما كتبه مندور في هذا الكتاب أصالة وعمقاً وصدقاً ووضوحاً في الفكر، وسعياً هادفاً نحو غاية تثقيفية مهمة، وتمثلاً جيداً للثقافة الواسعة التي نالها في الشرق وفي الغرب.

ويلاحظ القارئ كذلك شغف مندور بالتنظير والكتابة عن الأدب بتعميمات شاملة. كما يمكنه أن يلاحظ هذا النوع من الكتابة في العديد من كتبه اللاحقة. فكتابه في **الأدب والنقد** (القاهرة ١٩٤٩) و**الأدب ومذاهبه** (القاهرة ١٩٥٥) و**الأدب وفنونه** (القاهرة ١٩٦٣) و**فن الشعر** (القاهرة ١٩٥٩؟) جميعها من هذا النوع الذي يعنى مندور فيه بتقديم خلاصات سريعة لأنواع من النقد، أو أجناس الشعر والأدب، أو أوصاف المدارس الأدبية المتنوعة والحركات المختلفة مثل الرومانسية والرمزية والسوريالية والوجودية(٥٩).

وهذه الكتب صغيرة تتداخل في محتوياتها بشكل واضح(٦٠). ومن الملحوظ أن كتابه **فن الشعر** لم يلتفت إليه يوم صدر أحد تقريباً من بين القراء المعاصرين؛ فإن كان **الميزان** قد أرهص في زمنه بحركات الشعر الجديد وتضمّن أفكاراً جريئة ومثيرة ورائدة، نرى هذا الكتاب التعليمي الصغير الحجم يصدر في نهاية فترة من الخصب والتطور التي عرفها جيل جديد أصبح يتشوق إلى صيغ أكثر حداثة وتطوراً لخدمة الحركة الجديدة. يقدم مندور في هذا الكتاب بعض الأفكار عن الشعر الملحمي

---

(٥٨) انظر الملحق رقم (١) من هذا الكتاب.

(٥٩) يحمل محمد النويهي على مندور لإصراره على الكتابة عن «المناهج، والقواعد والنظريات» الأدبية. انظر: النويهي، **ثقافة الناقد الأدبي**، ص ٣٩٤.

(٦٠) انظر تكرار المناقشة حول المدارس الشعرية، في: محمد مندور: **الأدب ومذاهبه** (القاهرة: دار نهضة مصر، [١٩٥٥])، و**الأدب والنقد** (القاهرة: ١٩٤٩). انظر أيضاً تكرار المناقشة حول أنواع الشعر، في: محمد مندور: **فن الشعر**، المكتبة الثقافية؛ ١٢ (القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي؛ دار القلم، [١٩٥٨؟])، و**الأدب وفنونه** (القاهرة: ١٩٦٣)... الخ.

والدراما الشعرية[٦١] التي يصفها بأنها لم تعد صالحة للعصر الحديث. ويبدو من هذا أنه لم يكن على اطلاع على الاتجاه السائد في النقد الشعري في تلك الأيام، وهو نقد يعتمد كثيراً على ت. س. إليوت وغيره من النقاد والشعراء المحدثين الناطقين بالإنكليزية الذين أظهروا اهتماماً خاصاً بتجديد الدراما الشعرية. وتدور بعض كتب مندور الأخرى حول تاريخ الأدب الحديث مثل كتابه القيّم الرصين **الشعر المصري بعد شوقي** في ثلاثة أجزاء، وقد سبقت الإشارة إليه مرات عديدة[٦٢]. أما كتابه **النقد والنقاد المعاصرون**[٦٣] فهو وصف شيّق جداً لعدد من النقاد العرب المحدثين، وجميعهم مصريون باستثناء نعيمة. ولا يتناول الكتاب مارون عبّود ولا غيره من النقاد ومن كتب عن الشعر والأدب من غير المصريين، مثل إحسان عباس ورئيف خوري. هذه الاستثناءات المؤسفة تشير إلى تركيز مندور، في الفترة الأخيرة من إنتاجه النقدي، على الساحة المصرية. هذا يقف على نقيض شديد من اهتماماته الأولى الأشد اتساعاً على الساحة العربية. والواقع أن مندور بعد الخمسينيات لم يعد قادراً على ملاحقة الأحداث الشعرية المتسارعة في الوطن العربي، كما إن فهمه الحركة الشعرية الجديدة في الخمسينيات يدل على قصور. ففي مناقشة نشرت في **الآداب** عام ١٩٦٢ يصف مندور هذا الشعر بأنه يختلف عن الشعر القديم في نظامه الموسيقي، وهي نقطة أمسك بها لويس عوض وأجاب بحق أن وصف مندور يتركز على العناصر الخارجية وحسب[٦٤].

لا شك في أن هذا النوع من التقصير من جهة مندور كان سببه نوع الحياة الأدبية التي كان مضطراً أن يحياها في مصر. ولا بد أنه كان يشعر بوجوب إثبات قدرته أمام الكتّاب المصريين وأصحاب الرأي الأدبي من حوله، أولئك الذين كان اهتمامهم قبل الخمسينيات ينصب على الإنتاج الأدبي في مصر بالدرجة الأولى. وهو إذ اتبع مثالهم بقي ضعيف الاطلاع على ما كان يجري للشعر في لغته خارج مصر[٦٥]. غير أنه، في جوهره، كان بريئاً من التحيّزات الإقليمية، ولو اتسع له المجال لاستمر في الجهود الطيبة التي بدأها في أوائل الأربعينيات[٦٦].

---

(٦١) انظر: مندور، **فن الشعر**، ص ١٠ ـ ١١ و٢٠ ـ ٢١ على التوالي.

(٦٢) وضع مندور عدداً من الكتب الصغيرة عن بعض الشعراء الحديثين، انظر على سبيل المثال: محمد مندور: **خليل مطران** (القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٥٤)؛ **إسماعيل صبري** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٦)، و**ابراهيم المازني**.

(٦٣) محمد مندور، **النقد والنقاد المعاصرون** (القاهرة: مكتبة نهضة مصر، [د. ت.]).

(٦٤) مندور، عوض وعبد الصبور، «ندوة **الآداب**: قضية الشعر الجديد،» ص ٣ ـ ٤.

(٦٥) خلال تقديمه محاضرة في المقاصد الإسلامية في بيروت عام ١٩٥٧، اعترف مندور بأنه لم يكن مطلعاً على النشاط الأدبي خارج مصر. انظر مجلة: **شعر**، السنة ١، العدد ٣ (صيف ١٩٥٧)، ص ١١٣.

(٦٦) للاطلاع على تقييمه حياته العملية اللاحقة، انظر: نجم، «الفنون الأدبية،» ص ٣٥٨.

إن تحول مندور من ناقد انطباعي في أعماله الأولى إلى واقعي اشتراكي في سنواته اللاحقة(٦٧) لم يظهر بشكل ملموس في نقده الشعري(٦٨). وربما كان أثر مندور في الشعر العربي الحديث على أوضحه في الأربعينيات، عند ظهور **في الميزان الجديد**. لكنه بقي حتى أخريات أيامه قوة حيوية فاعلة في الميدان الشعري، وبخاصة في مصر. كانت معرفته العميقة بفن النقد وبتاريخ النظريات الأدبية لا يجاريه فيها أحد من معاصريه، وقد نستثني من ذلك مصرياً لامعاً آخر هو غنيمي هلال(٦٩). لقد اقترنت معرفة مندور الواسعة، التي كان يعرضها دائماً بأسلوب جذّاب بليغ واضح، بقدرة بارعة على تناول الموضوع بشكل رصين، وبراعة في تطبيق معرفته النظرية الواسعة على الشعراء والكتّاب الذين كتب عنهم.

وبهذا فقد قدّم أكبر خدمة للأدب العربي الحديث.

---

(٦٧) انظر مناقشته هذه المسألة في المقابلة التي أجراها معه فاروق شوشة في: «مع الأدباء: الدكتور محمد مندور والنقد...،» ص ٣٨ ـ ٣٩. انظر أيضاً: النويهي، **ثقافة الناقد الأدبي**، ص ٣٩٠ و٣٩٤ وذلك للاطلاع على نقد أسلوب كتابته في **في الميزان الجديد** وكتاباته المبكرة الأخرى.

(٦٨) كان هذا في كتابه **قضايا جديدة في أدبنا الحديث** الذي كان الهدف منه توضيح نظرته النقدية الجديدة. كان كتاباً صغيراً يحتوي على ست مقالات فقط تتناول الشعر، وبعضها مجرد تعليقات. وكمثال على المناقشة الهادئة، انظر: محمد مندور، **قضايا جديدة في أدبنا الحديث** (بيروت: دار الآداب، [١٩٥٨])، الفصل بعنوان: «حول الشعر الحديث،» ص ٨٨ ـ ٩١.

(٦٩) كان غنيمي هلال أحد المترجمين الكبار للفكر الأدبي الغربي (بما فيه اليوناني واللاتيني)؛ انظر كتبه: **الأدب المقارن** (١٩٥٣)؛ **الرومانطيقية** (١٩٥٦)؛ **المدخل إلى النقد الأدبي الحديث** (١٩٥٦) وترجمته لكتاب سارتر *Qu'est ce que la littérature? (Mā'l-Adab?)* (1961) وكتب أخرى.

الفصـل السابـع

تغيّرات جذرية بعد ١٩٤٨

كانت الحركة العامة للشعر العربي الحديث في هذا القرن باتجاه اكتساب القوة والحداثة. وقد ارتبط ذلك بيقظة مفاجئة عند الشعب العربي على واقع العالم من حوله، عالم يتفوق في التقدم والتطور على عالمه. وكان الصراع في سبيل الحرية والتقدم قد حمل معه إلى الشعراء والأدباء تشوّقاً واسعاً للتعبير بأسلوب يفي بحاجات العصر بصورة أكبر. كما أحدث الانتباه إلى ضرورة التعليم ثورة في الوضع الثقافي مع توكيد خاص على ناحيتين: إحياء ما لدى الشعب العربي من كنوز أدبية قديمة، ومحاولة اكتساب معرفة وهداية من التجربة الأدبية الغربية.

كان الشعر العربي منذ بداية القرن الحالي يمرّ بتغيّر دقيق حاسم، فبفضل الروابط التي نجح في إقامتها مع جذور ماضيه العظيم، استطاع أن يكتسب قوة في الشكل واللغة والبناء الشعري أتاحت له أن يجرّب الوسائل الجديدة، ويتناول التطورات الحديثة بقوة دائمة التجدّد، وإن لم يكن النجاح حليفه دوماً. وتاريخ الشعر العربي في العقود الخمسة الأولى من هذا القرن، كما مرّ بنا، تاريخ تجريب متواصل.

وهكذا نجد التجربة الشعرية التي حدثت عبر قرون عديدة في الغرب تتركّز في بضعة عقود، حتى غدت الصورة الشاملة باهرة أمام عين المراقب. فمن مرحلة بعث الكلاسيكية المحدثة تقدّم الشعر سريعاً نحو الرومانسية، ثم نحو الرمزية، وبدرجة أقل نحو السوريالية. ففي مجال الشكل كان التجريب مستمراً متلاحقاً، وإن لم يكن ناجحاً على الدوام. وقد اكتسبت لغة الشعر حداثة وغنى وطلاوة. كما ظهرت تنوعات في الموقف الشعري، ظهرت أولاً في شعر المهجريين من أعضاء «الرابطة القلمية» الذين كانوا يحسّون بالحرية والقدرة على التعبير عن مواقفهم الخاصة التي يغلب أن تكون مختلفة من حيث الأساس. ثم تبع تجربتهم الناجحة تغيّر مماثل في موقف بعض الشعراء الذين كانوا يكتبون في الوطن العربي في عقد الثلاثينيات والأربعينيات (من أصحاب الرومانسية والرمزية). ومع التغيّر في الموقف حدث تغيّر في اللهجة، وهذا بدوره جاء في بواكير القرن على أيدي شعراء المهجر أمثال فوزي المعلوف، وميخائيل

نعيمة ونسيب عريضة؛ وفي الوطن العربي على أيدي شعراء مثل إبراهيم ناجي وأبي القاسم الشابي والياس أبي شبكة من شعراء الرومانسية، ويوسف غصوب وسعيد عقل من شعراء الرمزية، إلى جانب تجارب منعزلة كتجربة أحمد الصافي النجفي التي وصلت بنبرة الشعر إلى مستوى لهجة المحادثة. وهذه ليست سوى بضعة قليلة من الأسماء. ثم إن مجال العواطف قد ناله اهتمام كبير منذ العقد الثاني من القرن الحاضر، وكان الإقبال المبكّر على المفاهيم الشعرية الرومانسية مما ساعد في بلوغ الصدق العاطفي. وكان من نتيجة ذلك تشديد على الشعر الذاتي النابع من الخبرة، وهجوم عنيف على الموقف الخارجي، الموضوعي غالباً الذي نجده عند شعراء الكلاسيكية المحدثة. ولا يمكن في هذا المجال نسيان الدور المهم الذي قام به شعراء نقّاد مثل عبد الرحمن شكري. كما ساعد في تثبيت هذا الاتجاه كذلك شعراء رومانسيون من الجيل اللاحق أمثال إلياس أبي شبكة والشابي. وكان أكبر مكسب في عالم الخيال النجاح بإدخال الطبيعة إلى تجربة الشاعر الداخلية، كما بلغ بعض شعراء المهجر امتزاجاً صوفياً مع الطبيعة لم يكن حتى ذلك الحين مألوفاً في الشعر العربي إجمالاً. لقد بات بالإمكان الآن استخدام الطبيعة في تفسير التجارب العاطفية والتعبير عن الأفكار المجرّدة العميقة، ولم يعد الشاعر يكتفي بالنظر إلى الطبيعة على أنها محض مصدر للجمال الخارجي الذي يبهج النظر[1]. ثم إن الشعر الغربي، الذي كان يقرأه الشعراء بلغته الأصلية أو عن طريق الترجمة، استطاع أن يؤثر بشكل كبير في استعمال الصورة في الشعر، فاغتنى الخيال الشعري بذلك أيما غنى، وحقق مكاسب في العمق وفي النوعية معاً.

لقد كان الاستعداد للتجريب علامة حيوية ونشاط، غير أنه لم يكن من السهل دوماً بلوغ التغيّر المطّرد في الشعر. ومن أجل ذلك يجب النظر في مسائل ثلاث:

الانشقاق المبكّر في الحساسية الشعرية

إلى جانب الكثير من المجدّدين والمجرّبين كان ثمة الكثير من التقليديين الذين كانت قصائدهم المتحجّرة تشكّل أحياناً عوائق إضافية في سبيل بلوغ تغيير سريع وحاسم. وكان الشعر العربي الحديث في وضع عجيب، فقد استمد قوته في البدء من التجارب الشعرية القديمة؛ وهي، على الرغم مما في الكثير منها من قيمة جمالية دائمة

(١) وهذا لا يعني أن الشعر العربي جميعه حتى ذلك الحين كان يرى في الطبيعة محض مصدر لجمال خارجي، فالجانب الميتافيزيقي في شعر الطبيعة عند ابن خفاجة، وهذا مثال واحد فحسب، يثبت عكس ذلك.

وجدّة مستديمة، إلا أنها في الغالب تعبّر عن روح قروسطية لا تناسب الأزمنة الحديثة، كما تصدر عن مواقف فنيّة لا تتماشى مع التجربة الشعرية الحديثة. لقد بعثت النهضة الشعرية أحاسيس الفخر والإعجاب بتراث العرب الثقافي الضخم. وإذا كان هذا التراث موضع هجوم ونقد من بعض الكتاب الحديثين أمثال سلامة موسى وميخائيل نعيمة، فقد كان يدافع عنه بضراوةٍ المخلصون والأدباء الذين نشأوا في كنف ذلك التراث من دون غيره. لكن المؤثرات الغربية لم تتّسق مع المواقف الموروثة الكبرى، فحدث انشقاق مبكّر في الحساسية الشعرية. لكن مرور السنين ونموّ تراث شعري حديث قد عدّلا من هذه الحساسية قليلاً، وبات بالإمكان قبول التجارب الأقل تطرّفاً، وهي لم تكن موضع القبول في العقود السابقة. ومع ذلك لم يكن ثمة مصالحة فعلية بين شعر التقليديين وبين الإنجازات الأكثر روعة في شعر الروّاد في هذا القرن. وإذ عرفت آداب كثيرة في وقت أو آخر مثل هذا التصادم بين التقليديين وبين الطليعيين فإن الشعر العربي بسبب هذه الظروف الخاصة، قد خاض معركة تفوق في ضراوتها ما حدث في غيره من الآداب. وإلى جانب ذلك، على المرء ألا ينسى حقيقة أخرى (غريبة في حد ذاتها كذلك) وهي أن الشعر أكثر الفنون العربية تطوراً وأوفرها شعبية، وهي حقيقة تفسّر ما يحيط بذلك الشعر من غيرة لا تعتمد دائماً على معرفة بأصول نمو الشعر في الأمم. فاستمرار تيار تقليدي قوي في الشعر العربي نجم عنه دفق مستمر من القصائد التقليديّة وشبه التقليديّة يقف جنباً إلى جنب مع شعر طليعي على درجات مختلفة من الأهمية.

مع ظهور الحاجة إلى شعر ملتزم يخاطب الجماهير في الخمسينيات، استمر نظم الشعر التقليدي واستعاد شيئاً من مقامه، بعد أن كان قد أصابه بعض الوهن في الفترة القصيرة التي عاشتها الرومانسية والرمزية في الثلاثينيات والأربعينيات. إن انتعاش الشعر التقليدي في هذين العقدين يجعل هذه الفترة ذات أهمية خاصة للناقد.

التصادم بين النظرية والتطبيق

أما المشكلة الثانية التي واجهت الشعر العربي الحديث قبل الخمسينيّات فهي هذا التصادم بين المفاهيم الفنية التي اكتسبها نظرياً مختلف الشعراء والنقاد، والإمكانات الفنية في الشعر نفسه في ذلك الوقت. وقد شهدت العقود الثلاثة أو الأربعة الأولى من هذا القرن طغيان النظرية على التطبيق. في العقد الثاني كان ميخائيل نعيمة الشاعر الناقد الذي استطاع أن يماثل بين النظرية والتطبيق؛ وفي العقد الرابع استطاع الياس أبو شبكة وسعيد عقل بلوغ درجة من التوازن في هذا المجال. لكن أغلب الشعراء لم يستطيعوا تطبيق نظرياتهم الشعرية المتطورة على إنتاجهم المتلكئ. وأوضح مثال على

ذلك العقاد وبخاصة في كتابه **عابر سبيل**. لكن الشعر العربي في الأربعينيات مرّ بتغيّر دقيق وتطوّر نجم عنهما تجربة في الخمسينيّات تطلّب تفسيرها أكثر من عقد من الزمان. وعندئذٍ للمرة الأولى في هذا القرن، تغلّب التطبيق على النظرية.

تراث التجارب السابقة

عند النظر في ما وصلت إليه مختلف مناحي التجريب في الشعر العربي الحديث قبل الخمسينيات، من الطريف أن نرى تجارب ناجحة، كالرومانسية مثلاً، تنتهي سريعاً إلى نتائج سلبية على الصعيد الفني، بينما نجد أن محاولات أخرى أقل نجاحاً بكثير تؤدّي إلى نتائج إيجابية ساطعة. أهم هذه التجارب كانت تلك المحاولات الدؤوب المختلفة المناحي في شكل الشعر قبل عام ١٩٤٧. فلقد كانت هذه التجارب هي المسؤولة عن اكتشاف سر النجاح في حركة الشعر الحر في نهاية الأربعينيات، وذلك **أولاً** بما أدخلته من مرونة كبيرة ومن إيقاعات مختلفة على الشكل الشعري الموروث، مما خلخل ذلك التماسك الشديد في الشكل، من جهة، حتى بالرغم من عدم نجاحها، وهيّأ الأسماع عند جزء من جمهور الشعر إلى تقبّل الإيقاعات الجديدة في الشعر الحر الناجح من جهة أخرى. و**ثانياً**، بتوصّل بعض التجريبيين قبل عام ١٩٤٧ إلى سرّ التغلّب أخيراً على نظام الشطرين، كما سنرى في هذا الفصل. أما النتائج السلبيّة للتجارب الشعرية قبل الخمسينيات فهي متعددة، نجدها في جميع الحركات الرئيسية التي عرفها الشعر في تلك الفترة. ولعله من المفيد هنا أن نذكر أن كل حركة في الشعر والفن لا بدّ من أن تنتهي إلى بعض السلبيّات، فتحتاج عندئذٍ إلى حركة جديدة قادرة على التغلّب على مساوئ الأولى أو على تحييدها على الأقل، ثم يحدث الشيء نفسه مع الحركة الجديدة. هذا يفسّر لنا سرّ التغيّر المستمرّ في الفن وتواتر الحركات والاتجاهات فيه.

من النتائج السلبية للتجارب الشعرية قبل منتصف القرن كانت تجربة فوزي المعلوف مثلاً، إذ رغم طبيعة شعره النفيسة وجماليته العالية، فقد أدّت إلى نتائج وخيمة في استخدام الصورة التجريدية عند شعراء لاحقين من ذوي المواهب المحدودة. أما مخلفات الرومانسية، تلك الحركة المهمة التي أغنت مجال الشعور والخيال، فسرعان ما تمخّض عنها بعض آثار التهافت الرومانسي، كالميوعة العاطفية والحشو والإطناب والإفراط في استخدام الصفات واستعراض المشاعر. وجاء ظهور الرمزية في لبنان تطوراً يحدّ من هذا التطرف. ورغم أن ذلك بقي في متناول النخبة، فالرمزية قدمت مثالاً ممتازاً على الاقتصاد والتركيز والموازبة الفنية. لكنها بقيت بمعزل عن الحياة، مغرقة في التأمل الداخلي وعدم الالتزام، في زمن شديد الاضطراب شهد الوطن العربي فيه الكثير من التناقضات والصراع الوطني. وفي أواخر الأربعينيات كانت جميع

مثالب الرومانسية والرمزية قد اتضحت وبدا الشعر واقعاً تحت رحمة آثارهما السلبية.

وأخيراً فإن تراث الكلاسيكية المحدثة بقي دائم الحضور أيضاً في استمرار استخدام الوسائل البلاغية ونبرة توكيد الذات والاستعراضية وغيرها من مواقف الكلاسيكيّة المحدثة.

وفي هذين الفصلين الأخيرين سيدور النقاش حول الأحداث العامة والتطورات في الشعر منذ عام ١٩٤٧ صعوداً إلى الخمسينيات والستينيات وحتى مطلع السبعينيات. ولن يكون النقاش حول الشعراء فرادى كما كان في القسم الأول من هذا الكتاب، لأن أغلب هؤلاء الشعراء اللاحقين لم يستكملوا مسيرة شعرية تسمح بتقويم شامل لدورهم وأثرهم المتميز. وباستثناء السيّاب الذي توفي في آخر عام ١٩٦٤، ما زال أغلب هؤلاء الشعراء في طور التجريب، لذا فإن أيَّ محاولة لإصدار حكم نهائي ستكون فجّة ناقصة. وبما أن هذا الكتاب يعنى أساساً بتطور الشعر العربي بوصفه شكلاً فنّياً، فإن التوكيد، لذلك، يقع على تطوّر الوسيلة الشعرية. لذا فإن هذين الفصلين سيتناولان بالنقاش مختلف التجارب، سواء بدت ناجحة أو غير ناجحة، بدل محاولة تقويم شامل لأدوار شعراء متفرقين.

أولاً: بداية حركة الشعر الحرّ

١ ـ الخلفيــة الكلاسيكيــة

لو شئنا أن نعرّف بعبارة بسيطة حركة الشعر الحر في الشعر العربي الحديث في مرحلتها الأولى لقلنا إنها «تحرّر من الأنساق الثابتة في الشعر العربي التقليدي». وقد شمل ذلك **أولاً**، التحرر من عدد التفعيلات الثابتة ومن التوازن والتقسيمات المتكافئة في الأشكال الشعرية الموروثة، كالقصيدة التقليدية والمخمّس والدوبيت[٢]؛ **وثانياً**، التحرّر من النماذج المقررة والنظام الدقيق المعقد في شكل الموشّح[٣].

٢ ـ التجارب الحديثة في الشكل قبل ١٩٤٧

في سياق هذا الكتاب اطّلعنا على مختلف التجارب في الشكل التي قام بها الكتّاب الذين نظرنا في أعمالهم. وقد تراوح ذلك بين محاولات شعراء المهجر وغيرهم تطوير القصيدة باتجاه الشكل المقطعي، ومحاولات شعراء أمثال الزهاوي

(٢) حول هذه التسميات (المخمس والدوبيت) انظر الملحق رقم (٢) من هذا الكتاب.

(٣) حول هذه التسميات انظر الملحق رقم (٢) من هذا الكتاب.

وعبد الرحمن شكري وأحمد زكي أبي شادي كتابة **الشعر المرسل**، ثم محاولة أبي شادي في ما دعاه «مجمع البحور» أو «النظم الحر»، وهو نوع من النظم يجمع بين عدد من الأوزان في القصيدة الواحدة؛ وأخيراً تجربة كتّاب أمثال أمين الريحاني وجبران في الشعر المنثور.

لكن عدداً من التجارب الأخرى قد حدث قبل عام ١٩٤٧، وهو التاريخ الذي يُعدّ البداية الرسمية لحركة الشعر الحر في العربية الحديثة. ولأجل استكمال صورة التطور في الشكل الشعري في الشعر العربي الحديث يحسن بنا أن ننظر في التجارب الأكثر أهمية ونقارن بينها.

أ ـ أول هذه هي التجارب الناجحة التي أدخلت تنويعات محدودة على شكل القصيدة، كاستخدام البحور الأقصر والمزدوجة والرباعية وغيرها من أشكال المقطوعة التي يحاكي بعضها أشكال الموشح. وكانت الرباعية في الغالب تحاكي أشكال الموشح الأبسط، لكنها لم تلتزم دائماً بقواعده الأساسية. وكان إحياء نظام الموشح في هذا القرن قد أدى إلى نظم قصائد ذات مقاطع متشابهة بعضها ذو لازمة وبعضها خلو منها، لكنها حديثة الروح واللغة والصورة. وقد جرّب عدد من شعراء المهجر هذا الشكل الفني القديم، من بينهم نسيب عريضة في الشمال والياس فرحات في الجنوب، وهما خير من يمثّل ذلك. وفي ما يلي قصيدة مشهورة لعريضة طالما حسبت خطأً مثالاً مبكراً على الشعر الحر(٤):

كفّنوه وادفنوه واسكنوه	٣
هوّة اللحد العميق	٢
واذهبوا لا تندبوه	٢
فهو شعب ميّتٌ ليس يفيق	٣

هذه التجربة البسيطة في وزن الرمل تتميز بما في الشعر الحر من سيولة ولهجة جادة، لكن النموذج نفسه يتكرر في المقطع اللاحق. يقدم فرحات في شعره المبكّر

(٤) يرى إبراهيم أنيس أن هذا المثال معقد، انظر: إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ط ٣ (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٥)، ص ٢٩١ ـ ٢٩٢. وتقول سلمى الخضراء الجيوسي، في تعليق لها في: **الآداب**، السنة ٢، العدد ٤ (نيسان/ابريل ١٩٥٤)، ص ٦٩، إن محاولة عريضة هي من أول أشكال الشعر الحر؛ وذلك ما يراه أيضاً كمال الدين في: جليل كمال الدين، **الشعر العربي الحديث وروح العصر: دراسات نقدية مقارنة** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٤)، ص ١٦٠، بينما تعتبر تقليدية في نظر: عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية** (القاهرة: دار الكاتب العربي، ١٩٦٧)، ص ٧١.

أمثلة محدودة من هذا الشعر[٥] يدعوها أنيس الخوري المقدسي بحق «التوشيح العصري»، لأنه يعدّها متأثرة لا بالموشح القديم وحسب بل بأمثلة من الشعر الغربي[٦]. وثمة شعراء آخرون في المشرق العربي جرّبوا هذه الأشكال فظهرت أنواع كثيرة من هذه القصائد قد تلتزم نمط الموشح أو قد لا تفعل، لكنها تتفق مع الموشح في طبيعته الأساسية، وهي تكرار النمط نفسه من مقطع إلى آخر. ويجب أن نذكر أن هذه الأنماط، رغم ما يبدو عليها من مظهر الحرية، ليست بالشكل الشعري الحر، لأن على الشاعر أن يلتزم في جميع المقاطع بطول الوحدات الوزنية المختلفة التي قررها في مقطعه الأول، كما عليه أن يلتزم بنظام القوافي نفسه[٧]. فمنذ المقطع الأول ليس لدى الشاعر سوى القليل من الحرية. إن تقسيمات الأجزاء في القصيدة المقطعية التي تتبع أنماطاً ثابتة تتخذ طابعاً أكثر زخرفاً، «فإن قوام العمل المكتمل يتطلب أغنى الزخارف وبوسعه إبرازها»[٨]. فهي لا تدوير في نهاية أبياتها في العادة، بل إن فيها وقفة شديدة الوضوح في نهاية البيت تدعمها القافية، مما يوفّر بناءً محكم التنظيم. وتتشكل الألفاظ في وحدات وينظمها الشاعر في مجموعات واضحة المعالم، تتسق ضمن الحدود الصارمة للمقطع حتى يحسب المرء أن إبداع الشاعر يأتي على دفقات قصيرة تنحصر في حدود أبيات المقطع. ثم إن أجزاء المقطع، أي الأشطار، لا تزيد في طولها على طول الشطر في بيت ذي شطرين، أو قد تكون جزءاً من شطر. ولهذا الشكل مزاياه وفوائده[٩]، لكنه يختلف أساساً عن الشعر الحر.

ب ـ ويشمل النوع الثاني من التجارب ما حدث في مجال الشعر المرسل. وربما كانت أول محاولة لكتابة الشعر المرسل في العصور الحديثة تلك التي قام بها الشاعر السوري رزق الله حسّون في القرن التاسع عشر في ترجمته المنظومة للأصحاح الثامن عشر من سفر أيوب، وذلك في ديوانه **أشعر الشعر** الصادر في لندن عام ١٨٦٩. أما

---

(٥) انظر على سبيل المثال قصائده «مناغاة ليلى»؛ «الطوق» و«موطني» في: الياس فرحات، **الربيع** (ساو باولو: مطبعة صفدي، ١٩٥٤)، ص ١٨١ ـ ١٨٣، ٢٢٤ ـ ٢٢٦ و٢٣٥ على التوالي.

(٦) انظر: أنيس الخوري المقدسي، **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث: دراسات تحليلية للعوامل الفعالة في النهضة العربية الحديثة ولظواهرها الأدبية**، ط ٢ (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٠)، ص ٤١٢ ـ ٤١٩، وعبد الله الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ٢ ج (القاهرة: البابي، [١٩٥٥])، ج ١، ص ٩ ـ ٢٢.

(٧) حول عدم وجود الحرية في هذا الشكل، انظر: الطيب، المصدر نفسه، ص ١١ ـ ١٢ وما بعدها. غير أن الطيب يقصد المقارنة بين شكل الشطرين الذي يجده أكثر مدعاة للحرية من نوع «المسمَّط».

(٨) انظر: المصدر نفسه، ص ١١، و George H. W. Rylands, *Words and Poetry*, 2nd ed. (London: Leonard and Virginia Woolf, 1928), p. 35.

(٩) حول الفائدة الفنية لـ «حدود» الشكل، انظر: Rylands, Ibid., pp. 38-39.

ما فعله الشدياق في الرباعية العديمة القافية مما سبق ذكره، حيث استخدم ثلاثة أوزان، فلا يمكن أن يعدّ في هذا السياق. وكان أول شاعر قام بتجربة الشعر المرسل في هذا القرن الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي، وذلك عام ١٩٠٥م (١٣٢٣هـ) إذ كتب قصيدة طويلة نشرها في ديوانه الأول **الكلم المنظوم**، الذي ظهر عام ١٩٠٨، ثم أعاد التجربة بعد ذلك بحين[١٠]. وفي عام ١٩٠٦ نشر الشاعر الفلسطيني بولس شحادة ترجمة المشهد الأول من مسرحية شكسبير «يوليوس قيصر» بالشعر المرسل[١١]. وفي عام ١٩٠٩ نشر عبد الرحمن شكري أول قصائده بالشعر المرسل، بعنوان «كلمات العواطف»، وذلك في ديوانه الأول **ضوء الفجر**، وأعقبها بقصائد أخرى. وقد اشتهر في العشرينيات أحمد زكي أبو شادي الذي استخدم الشعر المرسل، كالآخرين، في قصائد ذات شطرين، وأعقبه محمد فريد أبو حديد الذي نشر أول أعماله بالشعر المرسل في مسرحية بعنوان «مقتل سيدنا عثمان» وذلك عام ١٩٢٧. لكن هذه التجارب جميعاً لم يكتب لها التوفيق.

منذ فاتحة هذا القرن أحسّ الشعراء بحاجة ملحّة إلى نوع من التغيير في الشكل القائم للقصيدة العربية، وكانت أولى محاولاتهم الواعية تتركز على القافية. وكان من نتيجة هذا التركيز على القافية أولاً ظهور الأشكال المقطعية الناجحة السابقة الذكر التي كانت نتيجة تنويع منتظم للنهايات المقفّاة، وثانياً ظهور الشعر المرسل الذي تخلّى عن القافية تماماً. وما يميّز جميع هذه المحاولات الأولى هو أن الشعراء كانوا يلتزمون بالشكل التقليدي للقصيدة ذات الشطرين المتناظرين، من دون اعتبار لأي تغيير بعيداً عن ذلك الشكل؛ ويبدو أنهم كانوا يعتقدون أن القافية هي العائق الأول في وجه التغيير. لكن التجارب أثبتت خطأ هذه الفرضية، لأن تلك التجارب لم تلاق قبولاً عاماً ولم تنتج شعراً ذا قيمة. لكن أسباب ذلك الإخفاق لم تكن موضع استقصاء، فهجر الشعراء تلك التجربة غريزياً وبقيت القوافي محتفظة بأهميتها السابقة.

ومع ذلك يبقى من المهم محاولة تحليل أسباب إخفاق تلك المحاولات في كتابة الشعر المرسل في نظام الشطرين بسبب ما يمكن أن تثيره هذه المحاولة من أسئلة،

---

(١٠) حول قصيدة الشدياق، انظر الفصل الرابع من هذا الكتاب، ص ٣٩٤. ولقصيدة الزهاوي، انظر: جميل صدقي الزهاوي، **ديوان جميل صدقي الزهاوي**، عني بنشره وترتيبه محمد يوسف نجم (القاهرة: مكتبة مصر، [١٩٥٥])، ج ١: **الكلم المنظوم ـ الرباعيات**، ص ١٤٩ ـ ١٥٥، ولقصيدة أخرى، انظر: جميل صدقي الزهاوي، **اللباب** (بغداد: مطبعة الفرات، ١٩٢٨)، ص ٢٨٠ ـ ٢٨٥، حيث يعلن أنه هو الذي ابتدع الشعر الحر (ص ٢٨٠).

(١١) انظر: «الشعر الموزون غير المقفى في اللغة العربية،» **الهلال**، السنة ١٤، الجزء ٤ (كانون الثاني/يناير ١٩٠٦)، ص ٢١٤ ـ ٢١٦ وبخاصة التعليق اللافت للنظر الذي يقول فيه المحرر: «نحن لا نرى ضيراً في الارتجال في أسلوب كتابة الشعر لأنه تطور يمكن اعتباره من دلائل التقدم» (ص ٢١٦).

وبسبب العلاقة الحيوية بين كل ذلك والحركة الناجحة للشعر الحرّ المعاصر في العربية.

ففي الالتزام بنظام الشطرين لم يأتِ أصحاب الشعر المرسل بطريقة تعوّض من فقدان الموسيقى المألوفة في نهاية البيت الشعري. ويبدو أن هذا الشكل الذي يتميز بالتوازن وبالتساوي في شطري البيت لا يمكن أن يستقيم من دون نظام قافية ولو في المزدوجات. ويبدو كذلك أن القافية هنا تقوم بوظيفتين مهمتين: ففي المقام **الأول** يكون البيت الواحد في هذا الشكل وحدة بنائية ذات استقلال موسيقى أساسيّ. فالقافية تقفل البيت الشعري وتعلن استقلاله الذاتي الذي هو من خصائصه الأساسيّة، مقدمة في الوقت نفسه الرابطة التقنية الوحيدة بين الوحدات المستقلة البناء. ولعل هذا هو السبب لاعتباره من علائم الاكتمال الفني أن البيت الواحد، كوحدة موسيقية مقفلة، يجب أن يستكمل معناه. ومهما توحّدت القصيدة في الموضوع والروح، فإن التقسيم المتناظر في الشطرين من البيت وما يقوم عليه من توازن صارم هو الذي يفصل البيت عن الأبيات الأخرى فيحتّم وجود موسيقى القافية التي تصبح هي العنصر التقني الأهم الذي يربط بين أجزاء القصيدة. ولهذا السبب كذلك فإن «التدوير» في الشعر المرسل لا يعين الشاعر إذا كان يلتزم بهذا الشكل المنتظم شديد التوازن.

من ناحية **ثانية** تقوم القافية بإكمال النمط المتشابه المتواتر الذي يقيم التماثل والتوازن الدقيق. فإذ يستقيم نمط متماثل دقيق صارم، يتوقع الذهن نمطاً مشابهاً حالما يبدأ ذلك النمط بتكرار نفسه. فكلما ازداد تماثل أجزاء العمل ازدادت حاجته إلى تماثل أكثر اكتمالاً من جميع وجوهه؛ فالقافية المتكررة التي ترنّ مع الوقفة في نهاية البيت تبلغ بالنمط المتماثل حدّ الاكتمال. يقول ر. شايندلن في كتابه عن شعر المعتمد بن عبّاد إن وظيفة القافية الموحّدة المتوقَّعة بشوق في نهاية كل بيت أنها «تحدّد وتؤقت لإيقاع البيت إذ يتنامى نحو طوله المتوقع، وتعطي إشارة حاسمة للإحساس بانتهاء [دورة الإيقاع] الناجمة عن انتظام الوزن»[١٢]. إن إلغاء القافية ينال من قاعدة التكرار المستقرة، كما ينال من التوازن والتشابه ويخلّف فجوة تباغت الحساسية الفنية عند القارئ أو السامع. ويمكن تطبيق هذه القاعدة كذلك على أشكال أخرى من الفن. فالأعمدة المتشابهة في البناء مثلاً تحتاج إلى تيجان متشابهة. فإذا رفعت الأعمدة المتماثلة وانتهت بتيجان شديدة الاختلاف بين مربع ومستطيل ومستدير فإن الحساسية البصرية لن تحتمل هذا النيل من قاعدة التشابه والتوازن. وفي الشعر المرسل ذي الشطرين لا

(١٢) Raymond P. Scheindlin, *Form and Structure in the Poetry of Al-Mu'tamid Ibn 'Abbād*, Publication of the De Goeje Fund; no. 24 (Leiden: Brill, 1974), p. 32.

تستطيع الحساسية السمعية كذلك تحمّل مثل هذا النقص. إن هذه الخصائص الأساسية في نظام الشطرين، وهي التوازن والتماثل، برهنت على أنها تشكل عائقاً صلداً للشعر المرسل إذا كُتب في نظام الشطرين كما عالجه عبد الرحمن شكري وغيره من الشعراء(١٣).

إن السؤال الذي يفرض نفسه هنا هو: ألا يؤدي إلغاء القافية إلى إزالة صفة التناظر والتوازن وصفة الاكتفاء الذاتي من البيت ذي الشطرين، فينقسم إلى شطرين قصيرين مستقلّين (هما الشطران السابقان)، فتغدو لدينا قصيدة عديمة القافية ذات أسطر متساوية تكاد تشبه الشعر المرسل في الإنكليزية مثلاً؟ والإجابة عن هذا هي بالنفي. إذ إن التوازن والتماثل في البيت ذي الشطرين لا ينجم عن وجود القافية، بل هو نتيجة صفة الوقف المزدوج: الوقفة الإجبارية في نهاية الشطر الثاني، أو العجز، أي في نهاية البيت، والوقفة الاختيارية في نهاية الشطر الأول، أو الصدر. وقد تكون هاتان الوقفتان نجمتا بفعل العدد الكبير من المقاطع في بيت الشعر الواحد. أما القافية فيبدو أنها وسيلة تقنية ضرورية استدعتها طبيعة بناء البيت الشعري في العربية، كما سبق القول، من دون أن تكون عنصراً تقنياً أساسياً يحتم البنية الخاصة في ذلك البيت الشعري. إن صفة التناظر والتوازن لا تفرضها القافية بل الوقفتان. غير أن الوقفة الأولى في نهاية الشطر الأول هي الغالبة في تقرير صفة التوازن. وهذه وقفة اختيارية لكن الشعراء يلجأون إليها كثيراً في العادة، لأن الأبيات المدوّرة في القصيدة الواحدة قليلة إجمالاً.

---

(١٣) في كتابه القيّم **موسيقى الشعر العربي**، يستقصي محمد شكري عياد الأسباب الفنية الكامنة وراء رسوخ القافية في نظام الشطرين. فهو يعزو ذلك بالدرجة الأولى إلى أن بيت الشعر العربي يتكون من عدد كبير من المقاطع، وحيث إن البيت وحدة موسيقية فليس من الممكن الاحتفاظ بصورة هذه الوحدة ما لم تتوفر إشارة في نهاية هذه الوحدة، تفصلها عن البقية و«تقيس خطواتنا». وهذه الإشارة هي القافية التي لا يستغني عنها نظام الشطرين. ثم يسأل عياد السؤال الملح: إذا كان رسوخ القافية في العربية يعود إلى طول بيت الشعر العربي في البحور الأساسية المختلفة، فلماذا ترسخ القافية كذلك في الأوزان المجزوءة؟ وفي الإجابة عن هذا السؤال لا يكشف المؤلف عن أنه انتبه إلى قضية التماثل والتوازن في نظام الشطرين العربي، بل يعزو السبب إلى النقص في تطور الشعر العربي عبر العصور. فهو يرى أن هذا الشعر قد بقي في المجال الغنائي، لذلك بقي محتاجاً إلى كل ما يمكن أن يغني الإيقاع في الشعر. ما يقوله عن كثرة المقاطع في بيت الشعر العربي صحيح، ولكنه يسارع أيضاً إلى القول إن ذلك لا ينسحب على جميع الشعر العربي المكتوب بنظام الشطرين. وإشارة المؤلف إلى رسوخ الغنائية في الشعر العربي غير كافية كذلك. إن هذا قد يفسّر اهتمام شعراء، في لغات أخرى كذلك، بالقافية، ولكنه لا يفسّر لماذا أخفقت محاولات الشعراء العرب الذين عالجوا الشعر المرسل مع الالتزام الكامل في الوقت نفسه بنظام الشطرين في القصيدة العربية. انظر: محمد شكري عياد، **موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية** (القاهرة: دار المعرفة، ١٩٦٨)، ص ٨٩ ـ ١٠٤. ومما يدعو إلى الاستغراب أن إبراهيم أنيس لا يحلل هذه النقطة عندما يناقش =

ففي البداية عندما كان الشعراء يستعملون البحور الأكثر طولاً في العربية، مثل الطويل والكامل والبسيط، كان الوقف يُراعى في نهاية الشطر الأول، ربما للتخفيف من الطول المفرط في هذه الأبيات. وقد أدى ذلك إلى توازن البيت وانقسامه إلى شطرين متماثلين. وعند وجود هذا التوازن يكون تكافؤاً في وزن البيت، أي إن الكلمة الأخيرة في الشطر الأول يكتمل معناها ضمن ذلك الشطر فلا تشترك بينه وبين الشطر الثاني ليصبح البيت مدوّراً، أو بعبارة ابن رشيق «مُداخِلاً» أو «مُدمَّجاً»(١٤). وثمة صفة انقسامية أخرى ذات أهمية حاسمة نشأت عن هذا التعادل الوزني، فإن الانقسام المتكافئ إلى شطرين يستدعي أسلوباً محدّداً تكون فيه بنية الجمل في البيت الواحد هي نفسها منقسمة في الغالب لتناسب هذا الانقسام المتكافئ. فخصائص الشكل وبنية الجمل تتأثر كثيراً بطبيعة البيت المتكافئة والشطرين المتوازنين، وسرعان ما اكتسبت تقاليد معينة كررت نفسها باستمرار حتى عاد الشعراء اللاحقون يلتزمون بها حتى عندما ينظمون بالأوزان الأقصر، حيث يبدو من المناسب تقنيّاً اللجوء إلى الأبيات المدوّرة.

وعندما يُراعى الوقف في نهاية الشطر الأول، يكون بناء الجمل في البيت الواحد منقسماً في الغالب إلى وحدتين متناظرتين أو شبه متناظرتين في أكثر

= الشعر العربي الحر، بل يقصر مناقشته على الإصرار على ضرورة الوزن في العربية من دون أن يقدم أية أسباب مقنعة لذلك. انظر: أنيس، **موسيقى الشعر**، ص ٣١٢ ـ ٣١٤. ونلاحظ هذا الإغفال نفسه في: إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ٥٩ ـ ٦٠. كما إن نازك الملائكة تصر على ضرورة الوزن في الشعر، انظر: نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر** (بيروت: دار الآداب، ١٩٦٢)، ص ١٦٠ ـ ١٦٣. غير أنها خلافاً لشكري عياد الذي يقول بحق إن الوزن أكثر ضرورة في صيغة الشطرين ومن الممكن الاستغناء عنه بنجاح في الشعر الحر، تؤكد ما هو عكس ذلك بقولها: «إن الشعر الحر بصورة خاصة يحتاج إلى الوزن لأنه فقد بعض الخصائص الموسيقية التي يزخر بها الشعر العمودي ذو الشطرين. إن الطول الثابت للشطر الخليلي [نسبة إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي ـ المتوفى سنة ١٧٥هـ/ ٧٩١م ـ الذي وضع قواعد العروض العربية] يعين السامع على التقاط النغمة الموسيقية، ويضفي على القصيدة إيقاعاً محدداً وقوياً يخفف الحاجة إلى وجود قافية موزونة قوية في نهاية كل شطر» (ص ١٦٢). أما في الشعر الحر، فإن تنوع طول الأشطار يقلل من قدرة السامعين على تمييز نهايات الأبيات، وبالتالي من قدرتهم على الاستمتاع بهذا النوع من الشعر. وهذه مجرد تحليلات ذهنية فحسب، لأن التعريف المحدد للبنية الموسيقية للشعر العمودي ذي الشطرين يتطلب تحديداً مماثلاً يضاهيه في بنية الإيقاع. انظر مقدمة ديوان: نازك الملائكة، **شجرة القمر** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٨)، ص ١٧. انظر أيضاً: الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج ١، ص ٢٢ ـ ٢٥، الذي يعطي أحكاماً انطباعية محضة.

(١٤) أبو علي الحسن بن علي بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، حققه وفصّله وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد، ٢ ج، ط ٣ (مصر: مطبعة السعادة، ١٩٦٤)، ج ١، ص ١٧٧ ـ ١٧٨.

الأحوال[١٥]. وهذه الأبيات للشاعر الأموي جرير خير ما يمثل ذلك:

يعمّ على البرية منك فضل	ويطرق من مخافتك الأسودُ
وإن أهل الضلالة خالفوكم	أصابهمُ كما لقيت ثمود
وأما من أطاعكمُ فيرضى	وذو الأضغان يخضع مستقيد
وتأخذ بالوثيقة ثم تمضي	إذا ازدحمت لدى الحرب الجنود

هنا نجد البيت الأول والثالث يتكون الواحد منهما من جملتين متصلتين بحرف عطف، بينما ينقسم البيت الثاني بشكل متساوٍ إلى جملتي الشرط، أما في البيت الرابع فإن الجملة الرئيسية في البيت تكتمل في الشطر الأول، بينما يتكون الشطر الثاني من شبه جملة فعلية تتصل في معناها بالأولى. إن هذه الانقسامات شبه الهندسية للكلمات داخل البيت الواحد هي نتيجة مباشرة للوقفة المزدوجة في البيت العربي، وهي كثيرة الورود في الشعر المكتوب بنظام الشطرين.

من المهم أن نلاحظ أن تقسيمات بناء الجمل في البيت الواحد يغلب أن يعتمد بعضها على بعضها الآخر، أو إنها على الأقل مترابطة ترابطاً داخلياً الواحدة مع الأخرى، حتى عندما تكون تلك التقسيمات جملتين كاملتين أو أكثر. من أجل ذلك، يكون البيت ذو الشطرين، عندما يقتطف من القصيدة، قائماً بذاته ولا ينقلب شطراه إلى بيتين قصيرين مستقلّين. ويؤدي ذلك إلى القول إن القافية لا تقوم بدور في بناء القصيدة الداخلي. فلو أخذنا أبيات جرير الأربعة وأبدلنا النهايات المقفاة بكلمات غيرها ليست مقفاة لما وجدنا أمامنا ثمانية أبيات قصيرة مستقلة، بل لوجدنا الشطرين من البيت الواحد باقيين على ترابطهما الداخلي الواحد مع الآخر. فالشطر الثاني من البيت الأول مثلاً سيبقى مرتبطاً من حيث المعنى بالشطر السابق، وهو الشطر الأول من البيت، وليس بالشطر اللاحق الذي هو الشطر الأول من البيت الثاني، رغم أن الشطرين السابق واللاحق متجاوران معه مباشرة. وينطبق القول نفسه على العلاقة بين

(١٥) إن طبيعة بناء الجملة في البيت ذي الشطرين، وهو مجال للبحث بالغ الأهمية لكنه يفتقر إلى عناية كافية، تستحق دراسة أكثر تخصصاً مما يحتمله هذا الكتاب. ففي كتاب شايندلن السابق الذكر (*Form and Structure in the Poetry of Al-Mu'tamid Ibn 'Abbād*)، يقدم دراسة قيّمة عن الانقسام في بناء الجملة في بيت الشعر الواحد عند المعتمد بن عبّاد. وينطبق الكثير مما دوّنه من ملاحظات على الكثير من الشعر العربي القديم. لكن الشعراء يختلفون في أساليبهم، وتوزيع الكلمات من حيث بناء الجمل والمعاني في البيت الواحد يعكس خصائص الشخصيات المتنوعة. فشعر جرير مثلاً خير ما يصور النقاط المذكورة، بينما شعر ذي الرمّة، وهو شاعر أموي كبير آخر، يظهر استعداداً أكبر بكثير لتضمين عبارات تمتد عبر الشطرين من دون ذلك التقسيم الصارم في ترتيب كلمات الجمل.

الأشطار الأخرى لأنها تبقى كلها في مجاميع ذات شطرين في كل منها، محتفظة بالعلاقة القديمة قبل أن تزال عنها القوافي:

يــعــمّ عــلى الــبــريــة مــنــك فــضــل
وتــطــرق مــن مخــافــتــك الــســبــاع
وإن أهــل الــضــلالــة خــالــفــوكــم
أصــابهــم كــمــا لــقــيــت ثــمــود
وأمّــا مــن أطــاعــكــم فــيــرضــى
وذو الأضــغــان يخــضــع لا يحــيــر
وتــأخــذ بــالــوثــيــقــة ثــم تمــضــي
إذا ازدحمــت لــدى الحــرب الجــيــوش

في البيت الواحد بيتان قصيران مستقلان. وإذ يقلّ التجاء الشاعر إلى قسمة البنية في الكلمات داخل البيت الواحد، كما نرى مثلاً في مطلع حائية ذي الرمة الشهيرة:

أمـنـزلـتَـي مـيٍّ سـلام عـليكـمـا   على الـنأي، والـنـائي يـودّ ويـنـصـح

فإنه يحافظ على التعادل الوزني في العادة[١٦]. والواقع أن الإيقاع المتوازن في الشطرين قد أصبح راسخاً في قوى الشاعر الإبداعية، فإذا ما بدأ في نظم قصيدة ذات شطرين، انصاع له لاشعورياً، محافظاً، بشكل تلقائي، على التوازن داخل البيت الواحد، ويبقى للبيت الشعري صفة الاكتفاء بالذات ويبقى البيت، حتى لو استغنينا عن القافية، بيتاً ذا شطرين.

وبذلك تكون القافية ضرورة أساسية لهذا الشكل، لما تقوم به من وظيفة مزدوجة سبق شرحها: فهي أولاً، تؤكد صفة الاكتفاء الذاتي في البيت ذي الشطرين، إذ تمثل الرابطة التقنية الوحيدة بين الوحدات المستقلة بنائياً، وثانياً، تكمل النمط المتشابه المتكرر الذي يستقيم به التماثل والتوازن.

لم يحدث أي تغيّر مهم في شكل القصيدة حتى اكتشف الشعراء العرب طريقة يكسرون بها القاعدة الأساسية في هذا التماثل والتوازن، ويزيلون صفة الاكتفاء الذاتي في البيت التقليدي ذي الشطرين. وكانت حركة الشعر الحر نتيجة هذا البحث المستمر. إن سرّ الحرية في شكل الشعر الحر الجديد لا يكمن فقط في التحرر من

(١٦) يبدو أن التدوير داخل البيت كثير الورود في بعض الأوزان كالخفيف مثلاً، وأقل وروداً في أوزان البحور الأطول.

الالتزام بعدد ثابت من التفعيلات في البيت الواحد، بل أيضاً **في التحرر من الوقفتين ومن قانون التماثل والتوازن في شكل الشطرين القديم**.

ج ـ وثمة مغامرة أخرى في التجريب لم يكتب لها النجاح كذلك، تتمثل في ما دعاه أحمد زكي أبو شادي باسم النظم الحر أو الشعر الحر، وقد سبق الحديث عن ذلك[١٧]. لقد عرض أبو شادي ذلك في العشرينيات وتبعه شعراء آخرون. كانت المحاولة ترمي إلى مزج عدد من البحور في القصيدة الواحدة، اعتباطياً من دون أي قاعدة، مما نتج منه غياب بناء إيقاعي أصيل في القصائد. إذ كان الانتقال من وزن إلى آخر يحدث غالباً من دون أي سبب ظاهر لذلك الانتقال، سواء على مستوى الإيقاع أو المعنى. كما لم يجر استعمال وزن بعينه مدة كافية ليحدث أثراً متناغماً واضحاً في الإيقاع مما لا غنى عنه في أي تذوّق فني.

وقد تبنّى هذه الطريقة وحسّن منها الشاعر الحضرمي علي أحمد باكثير في ترجمته مشهداً من مسرحية شكسبير «روميو وجولييت» عام ١٩٤٦. ففي هذه الترجمة التي يؤكد الشاعر أنه قام بها عام ١٩٣٦ واستخدم فيها بضعة أوزان بنى عمله عليها، كما يقول في المقدمة، لا على وحدة البيت الشعري، بل على الجملة الكاملة التي يمكن أن يمتد معناها فيشمل بيتين أو ثلاثة أو أكثر تتيح للقارئ القراءة من دون توقف حتى ينتهي المعنى في الجملة. ويضيف باكثير هنا أن عمله كان حرّاً كذلك لأنه لم يلتزم بعدد من التفعيلات مقرر سلفاً[١٨]. كل هذا جميل على المستوى النظري، كما نجده في حديث الشاعر، لكن الانتقال المفاجئ من وزن إلى آخر لا يساعد في تدفق المعنى، بل يعرقل السلاسة، والانسجام الضروري بين الشكل والمحتوى.

د ـ كما سبق القول، كان من الواجب حل مشكلة التماثل والتوازن قبل إمكان تغيير الشكل في الشعر العربي بنجاح وعلى أي مستوى من الأهمية. وكان لا بد للشعراء، في تجريبهم المستمر، أن يكتشفوا هذه العقبة الكبرى. ومن الأمثلة الطريفة على ذلك تجربة قام بها الشاعر اللبناني خليل شيبوب، الذي نشر عام ١٩٣٢ قصيدة طويلة بعنوان «الشراع» في مجلة أبي شادي **أبولو**. استخدم شيبوب، مثل أبي شادي، بضعة أوزان في هذه القصيدة، ينوّع فيها كثيراً، ويستخدم فيها قوافي يغيّر فيها على هواه. ولكن الملاحظ في هذه التجربة أن شيبوب في أحد مقاطع هذه القصيدة يستمر، عن غير قصد، في استخدام وزن واحد هو الرَّمَل، وذلك لبضعة أبيات متتالية حققت باستمرارها درجة من الإيقاع المتناغم. ثم إنه عمل شيئاً لا يقل أهمية،

---

(١٧) انظر الفصل الرابع من هذا الكتاب، ص ٣٩٢ وما بعدها.

(١٨) انظر مقدمة مسرحية: وليام شكسبير، **روميو وجولييت**، ترجمة علي أحمد باكثير (القاهرة: ١٩٤٦)، ص ٣.

وهو أنه نوّع عدد التفعيلات من شطر إلى شطر. وكانت النتيجة قطعة من الرّمَل ضمن قصيدة ذات أوزان متعددة، قطعة تنتسب في الواقع إلى الشعر الحر الحديث:

هدأ البحر رحيباً يملأ العين جلالا	- -⏑⏑ / - -⏑- / - -⏑⏑ / - -⏑⏑	٤[١٩]
وصفا الأفق ومالت شمسه ترنو دلالا	- -⏑- / - -⏑- / - -⏑⏑ / - -⏑⏑	٤
وبدا فيه شراع	- -⏑- / - -⏑⏑	٢
كخيال من بعيد يتمشّى	- -⏑⏑ / - -⏑- / - -⏑⏑	٣
في بساط هائج من نسج عشب	- -⏑- / - -⏑- / - -⏑-	٣
أو حمام لم يجد في الروض عشّا	- -⏑- / - -⏑- / - -⏑-	٣
فهو في خوف ورعب[٢٠]	/ - -⏑- / - -⏑-	٢

وفي عام ١٩٤٣ كرّر شيبوب التجربة بقصيدة متعددة الأوزان أيضاً بعنوان «الحديقة الميتة والقصر البالي»، وفيها قطعة من الرّمَل كذلك، تنتمي إلى الشعر الحر الحديث[٢١]. ولكن ثمة محاولات أسبق من ذلك تسجل قطعاً مشابهة من الشعر الحر من عمل بعض الشعراء في الوطن العربي. ويبدو أن المجلات العراقية مثلاً كانت تشجع منذ زمن بعيد نشر الشعر التجريبي الذي يكتبه شعراء من العراق وغيره من الأقطار العربية. ويبدو مما نشر أثر من شعراء المهجر. فمجلة **الحرية** مثلاً تكشف عن اهتمام بعمل الريحاني الذي انتشرت أفكاره عن الشعر المنثور[٢٢]، بفضل الناشر الطليعي روفائيل بطي صاحب المجلة الذي توفي عام ١٩٥٦. ويبدو أن الزهاوي الذي دعا إلى الشعر المرسل قد أثار شيئاً من المجادلات كذلك[٢٣]. ومن بين التجارب في الشكل مما نشر في **الحرية** وغيرها من المجلات العراقية في العشرينيات عدد من قصائد الشعر المنثور التي تقلّد عمل الريحاني، وعدد من أمثلة الشعر المرسل الذي يقلّد عمل

---

(١٩) تشير الأرقام إلى عدد التفعيلات في كل سطر. وتقرأ إشارات الوزن من اليمين إلى اليسار.

(٢٠) خليل شيبوب، «الشراع، شعر مطلق،» **أبولو**، المجلد ١، العدد ٣ (تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٣٢)، ص ٢٢٧.

(٢١) خليل شيبوب، «الحديقة الميتة والقصر البالي،» **الرسالة** (١٣ كانون الأول/ديسمبر ١٩٤٣)، ص ٩٩٨.

(٢٢) انظر الاستبيان المنشور بعنوان: «ما رأيك في قصيدة النثر التي ابتكرها الريحاني وفي الشعر المسمى «الشعر المرسل»؟» **الحرية** (١ تموز/يوليو ١٩٢٥)، كما ورد في: يوسف عز الدين، **في الأدب العربي الحديث: بحوث ومقالات** (بغداد: مطبعة دار البصري، ١٩٦٧)، الفصل بعنوان: «نشأة الشعر الحر في العراق،» ص ٢٤٠ ـ ٢٤٣ وهوامش ص ٢٤٢، ٢٤٨ ـ ٢٥١ وغيرها. غير أن عز الدين، على ما يبدو، لم يكن يتوخى الوضوح والدقة في مصطلحاته وتطبيقاته.

(٢٣) انظر: عز الدين، المصدر نفسه، ص ٢٣٧ ـ ٢٤١، ٢٤٣ ـ ٢٤٥، ٢٥٢ ـ ٢٥٣ وصفحات أخرى.

الزهاوي، وأمثلة أخرى تقلد عمل عريضة، في قصيدته المذكورة سابقاً، وهي قصيدة تقوم على المقاطع. وثمة قصيدة طريفة للمازني نشرت في مصر عام ١٩٢٣ تتبع نمط المقاطع كذلك[٢٤]. وفي عام ١٩٢٤ نشر الشاعر اللبناني نقولا فياض قطعة من الشعر الحر من البحر الرَّمَل، منها هذه الأسطر:

إن أكن أحببتُ حباً خالصاً	٣
فلقد أحببت فاك	٢
إن أكن أحببتُ حباً مؤلماً فهما	٤[٢٥]
مقلتاك[٢٦]	

وثمة تجارب أخرى مشابهة من الشعر الحر نشرت في العراق في العقد الثالث من هذا القرن من بينها قطعة من الشعر الحر من البحر الرَّمَل للشاعر العراقي أنور شاؤول، نشرها عام ١٩٢٩ وهي تستحق الاقتطاف في هذا المجال:

ولتكوني مثلما قد كنت أو سوف أكون	٤
مثلاً للعاشقين	٢
وإذا ما غبت يوماً فليكن طيفي بجنبك	٤
باسماً أحلى ابتسامْ	٢
ناثراً زهر السلامْ	٢
عازفاً لحن الفراق	٢
منشداً: يا حبذا لو تخلد الروح بقربك[٢٧]	٤

قد يسع المرء القول إن هذه التجارب كانت محاولات مؤقتة جرت من دون الاستناد إلى إيمان عميق بنظرية واضحة معينة، ومن دون دوافع قضية فعلية، بل محض استقصاءات هامشية عابثة ربما أُريد بها جسّ النبض، أو إنها جرت لمحض إظهار القدرة على خلق أنماط جديدة. ولم تكن تلك التجارب تقصد أن تتحدى أو حتى أن تغيّر من الشكل التقليدي للقصيدة، بل أن تقدم نوعاً جديداً ربما كان أقل قيمة. لذلك كانت هذه التجارب خجولة مترددة.

لكن الشاعر الحضرمي علي أحمد باكثير الذي كان معنيّاً بالدراما الشعرية كان

(٢٤) المصدر نفسه، ص ٢٥٧ ـ ٢٥٨.

(٢٥) التفعيلة الثالثة في هذا السطر ناقصة، وتشكل التفعيلة الأخيرة وحدة قائمة بذاتها.

(٢٦) المصدر نفسه، ص ٢٥٣ ـ ٢٥٤.

(٢٧) المصدر نفسه، ص ٢٦٨.

يجرّب مدفوعاً بقضية يرفده فيها وعي فني صحيح. فقيامه بترجمة المشهد من مسرحية شكسبير «روميو وجولييت» قد جاء نتيجة لخصومة مع مدرّسه الإنكليزي في مصر الذي أراد باكثير أن يثبت له أن الشعر العربي يستجيب للشعر المرسل. فهو، كما سبق القول، استطاع أن يخلّص شعره من الوقفة ومن الالتزام بعدد مقرّر من التفعيلات. وقد كان اهتمامه الرئيسي منصبّاً على «الجملة الدرامية» لا على وحدة البيت الشعرية التقليدية. ففي كلمة كتبها باكثير بعد عشر سنوات من ترجمته هذه المسرحية وأثبتها الناشر كمقدمة لطبعة ١٩٧٧ يقول باكثير: «والنظم الذي تراه في هذا الكتاب هو مزيج من النظم المرسل المنطلق والنظم الحر. فهو مرسل من القافية، وهو منطلق لانسيابه بين السطور، فالبيت هنا ليس وحدة وإنما الوحدة هي الجملة التامة المعنى التي قد تستغرق بيتين أو ثلاثة أو أكثر من دون أن يقف القارئ إلا عند نهايتها. وهو ـ أعني النظم ـ حر كذلك لعدم التزام عدد معين من التفعيلات في البيت الواحد».

وقد اكتشف كذلك، خلال هذه التجربة الأولى، أن الأوزان الأكثر ملاءمة لهذا النوع الجديد من الشعر هي الأوزان التي تقوم على تكرار تفعيلة واحدة[٢٨]، لا تلك التي تقوم على تكرار وحدتين من التفعيلات كالبسيط والطويل مثلاً. وقد استطاع استخدام هاتين الصفتين في مسرحية جديدة عام ١٩٤٣ بعنوان «السماء وأخناتون ونفرتيتي» التي كتبها على بحر واحد هو المتدارك. وكانت النتيجة شعراً حرّاً حديثاً يختلف عدد التفعيلات فيه بحسب مقتضيات المعنى، وتُستخدم الوقفات فيه حسبما يرى الشاعر ـ المسرحي. وفي هذه التجربة الجديدة كان الالتزام ببحر واحد يضفي شكلاً ووضوحاً إيقاعياً على الكل. ويبيّن هذا المثال القصير نمط هذه التجربة الجديدة:

---

(٢٨) وهي بحور المتقارب الذي يقوم على فعولن؛ والكامل الذي يقوم على متفاعلن؛ والرجز الذي يقوم على مستفعلن؛ والمتدارك الذي يقوم على فاعلن (ومنه الخبب الذي يقوم على فَعْلن أو فعِلُنْ) والرَمل الذي يقوم على فاعلاتن؛ والهزج الذي يقوم على مفاعيلن. وسوف نفصّل الكلام في هذه البحور بعد قليل. تطلق نازك الملائكة على هذه البحور اسم «البحور الصافية» وهي تسمية لا أجدها مناسبة لما تحمله كلمة صافية من إشارات إلى «الشعر الصافي» وهي عبارة يكثر من استعمالها سعيد عقل ويحاكي فيها الأب بريمون وبول ڤاليري. غير أن الجوهري صاحب **الصحاح** يدعو هذه الأوزان باسم «البحور المفردة». أما البحور التي تستخدم تفعيلتين أو أكثر، وهي ما تدعوه نازك الملائكة باسم «البحور الممزوجة»، فيدعوها باسم «البحور المركّبة». انظر: ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج ١، ص ١٣٦ ـ ١٣٧، حيث يصوغ فكرة الجوهري الطريفة عن الأوزان العربية. وفي المصادر الحديثة، انظر: محمد دياب، **تاريخ آداب اللغة العربية**، ٢ مج (القاهرة: مطبعة جريدة الإسلام، ١٨٩٩)، ص ١٥٧ ـ ١٥٨. ولآراء نازك الملائكة حول الأوزان، انظر: الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٦٥ ـ ٦٨. ومن المستحسن، في جميع الأحوال، التمسك بالاستخدام الأصلي القديم عند الضرورة.

ونحسّ بمسّ اللغوب فنقصد نحو الجدولِ   ᴗᴗ / – – / –ᴗᴗ / –ᴗᴗ / –ᴗ– / ᴗᴗ– / –ᴗᴗ

نقعد فوق صفاة على شطه ملساءْ   ⊻– / –ᴗ– / –ᴗ– / –ᴗᴗ / –ᴗᴗ / –   ١٢[٢٩]

فندلّي أرجلنا في الماء ونرسل أبصارنا في الفضاءْ   ٨

⊻ᴗ– / –ᴗ– / –ᴗᴗ / –ᴗᴗ / – – / –ᴗᴗ / – – / –ᴗᴗ

ويغني لي فمها المعسول الصغير   ᴗ / –ᴗ– / – – / –ᴗᴗ / – – / –ᴗᴗ   ٥

على ألحان خرير الماء النمير   ᴗ / – – / –ᴗᴗ / –ᴗ– / –ᴗ– / – – / –ᴗ   ٥

أغاني ميتانيا بين زقزقة العصفور   ᴗ / –ᴗ– / – – / –ᴗᴗ / – – / –ᴗ   ٦

وتغريد الشحرور ووسوسة النسمة الجوّاسِ   ᴗ / – – / –ᴗ– / –ᴗᴗ / –ᴗᴗ / – – / – – / –ᴗ   ٧

خلال غصون الأيك النضيرْ[٣٠]   ⊻ᴗ– / – – / –ᴗᴗ / –ᴗ   ٤

وقد استعمل الشاعر الأسلوب نفسه في قصيدة أخرى نشرها عام ١٩٤٥ في مجلة **الرسالة** بعنوان «نموذج من الشعر المرسل الحر»[٣١]. وكانت القصيدة من الشعر الحر استعمل فيها باكثير البحر المتدارك مرة أخرى مع توكيد خاص على البحر الخبب الذي يتفرع عنه، وهما أي المتدارك والخبب، كان يندر استعمالهما حتى ذلك الحين في موضوعات الشعر الجاد، لكن الشاعر وجد فيهما ملاءمة شديدة لغرضه. وفي بعض المقاطع من هذه القصيدة، كما في مسرحية «أخناتون»، كانت عبارته الشعرية تقترب كثيراً من لغة الحديث:

وروت صحف الدنيا يوماً هذا النبأ التالي   – – / –ᴗᴗ / – – / – – / –ᴗᴗ / –ᴗᴗ   ٧

أبلت في «بئر حكيم» جنود فرنسا بلاءً كبيرا   –ᴗ– / –ᴗ– / –ᴗᴗ / –ᴗ– / –ᴗ– / –ᴗᴗ / – – / – –   ٧

صدّت «النازيّ»، فارتد كسيراً حسيرا   – –ᴗ– / –ᴗ– / –ᴗᴗ / – – / – – / –ᴗ–   ٥

قالت الدنيا يا بطولتها، يا شجاعتها[٣٢]   –ᴗᴗ / –ᴗ– / –ᴗᴗ / –ᴗ– / – – / –ᴗ–   ٦

---

(٢٩) السطران الأولان في الحقيقة وحدة لأن العلاقة بينهما ليست مجرد «جريان» بل ذات علاقة وزنية عضوية أي أساسية فالكلمة في نهاية السطر الأول لها مقطعان ينتميان إلى الكلمة الأولى من السطر الثاني، ولهذا لا تنتمي إلى نوع الجريان الذي نراه في السطر الثالث والرابع والخامس والسادس من القصيدة.

(٣٠) علي أحمد باكثير، **محاضرات في فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية**، ط ٢ (القاهرة: دار المعرفة، ١٩٦٤)، ص ١٦.

(٣١) يستعمل باكثير مصطلح الحر والمرسل بشكل دقيق. فقصيدته مثلاً ليست من الشعر المرسل لأنها تستخدم القافية، كما تستخدمها أيضاً مسرحيته «أخناتون».

(٣٢) علي أحمد باكثير، «نموذج من الشعر المرسل الحر،» **الرسالة** (٢٥ حزيران/يونيو ١٩٤٥)، ص ٦٨٠. ولم يرقَ أسلوب باكثير كاتباً آخر هو حسين غنام. انظر رده على قصيدة باكثير في: **الرسالة** (١٦ تموز/يوليو ١٩٤٥)، ص ٧٥٢، وفيه يقول إن القصيدة لم تكن شعراً مرسلاً ولا حراً لأنها «خالية من الموسيقى». انظر أيضاً قصيدته «أغنية هيوانه» وهي محاولة أخرى في الشعر الحر تعتمد على تكرار تفعيلة البحر الوافر الرئيسية «متفاعلن».

إن هذا الخنق الواضح للموسيقى في الشعر يمكن أن يغدو أسلوباً ذا أثر كبير في الشعر الدرامي إذا تناوله شاعر ذو موهبة كبيرة. لكن باكثير لم يكن شاعراً من المرتبة الأولى. فعلى الرغم من بداهته التي أسعفته في إدراك سرّ التحرر من نظام الشطرين في القصيدة فإن شعره الحر أخفق، في حد ذاته، في اجتياز مرحلته الأولى بوصفه شكلاً جديداً مهمّاً في الشعر العربي ولم ينتقل بشكل الشعر العربي من محاولات التجريب إلى تأسيس حركة معتمدة مباشرة كأساس لها. فقد ظلت هذه المحاولة مجهولة على الصعيد العام لسنوات إلى أن أخذها عنه شعراء آخرون وبنوا عليها حركتهم الجديدة، متغاضين لسنوات عن إعلان تجربته الفريدة وتأثيرها فيهم.

كان باكثير صاحب تجربة، شديد الوعي. لكن الشاعر الآخر الذي كتب ما يمكن أن يعدّ «أول قصيدة كاملة النجاح من الشعر الحرّ في العربية الحديثة» لم يبد منه اهتمام جاد بالنظرية أو بدفع قضية الشعر الحر في العربية. إنه الشاعر اللبناني فؤاد الخشن، وكان يعيش في فنزويلا يوم نشر في تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٤٦ قصيدة في مجلة **الأديب** بعنوان «أنا لولاك». والقصيدة على البحر الرّمل، تتراوح تفعيلاتها بين الواحدة والخمس للسطر الواحد، كما يختلف نظام الأسطر من مقطع إلى آخر. وقد يمثل هذا المقطع الأسلوب الذي اتبعه الشاعر:

أنا لولاك لما كنت ولا كان غنائي	– –∪∪ / – –∪∪ / – –∪∪ / – –∪∪	٤
يرقص الكون على لحن السناء	– –∪– / – –∪∪ / – –∪–	٣
أنا لولاك لما كنت على الأرض سوى ظل فناء	o̲∪∪ / – –∪∪ / – –∪∪ / – –∪∪ / – –∪∪	٥
يتمطّى تحت قبلات ذكاء	o̲∪∪ / – –∪– / – –∪∪	٣
فإذا جاء المساء	o̲∪– / – –∪∪	٢
يتوارى ويذاب	o̲∪∪ / – –∪∪	٢
باضطراب	o̲∪–	١
خفقه خفق السراب	o̲∪– / – –∪–	٢
يتلاشى فوق سمراء الرمال	o̲∪– / – –∪– / – –∪∪	٣
أنت حوّلت غنائي أزلا	–∪∪ / – –∪∪ / – –∪–	٣
وسكبت فوق يأسي أملا	–∪∪ / – –∪– / ∪–∪∪	٣
أنت فتحت عيوني فرأيت..	o̲∪∪ / – –∪∪ / – –∪–	٣
واهتديت(٣٣)	o̲∪–	١

يجري بلوغ التنويع هنا بنعومة وتناغم وبشكل يرهص بالتجارب اللاحقة الأكثر

---

(٣٣) فؤاد الخشن، «أنا لولاك،» **الأديب**، السنة ٥، الجزء ١٠ (تشرين الأول/أكتوبر ١٩٤٦)، ص ٢٥.

شهرة في الشعر الحر. وإذا كان الموضوع والموقف في هذه القصيدة لا يزالان في حدود الغزل الرومانسي التقليدي، فإن التجربة العروضية بالغة النجاح. ينتمي فؤاد الخشن إلى جيل الشباب الجديد من شعراء المهجر. لذلك لا يمكن أن نعزو تجربته إلى تراث التجريب القديم في الشكل الذي يعود إلى شعراء المهجر من الجيل الأسبق، جيل فرحات ونعيمة وعريضة، لأن ذلك التراث قد غدا في عقد الأربعينيات معيناً ينهل منه جميع الشعراء العرب في العصر الحديث. والواقع أن فؤاد الخشن نفسه ينكر أي أثر مباشر تلقّاه من شعراء آخرين.

في رسالة إلى الكاتبة يقول الشاعر: «لقد توصّلتُ إلى هذه الطريقة بفطرتي الشعرية ولا أذكر أنني قد تأثرت بأي شاعر سبقني في هذا»[٣٤]. ويبدو أنه كان يميل قليلاً إلى التجريب في الشكل، لأنه يقول في الرسالة نفسها إنه قد بدأ التجريب عام ١٩٤٤ بقصيدة كتبها على نوعين من البحور لكنه لم ينشرها. وقد يسع المرء القول إن ذلك جاء نتيجة سلسلة من التجارب في الشكل لشعراء سابقين. أما نازك الملائكة التي تدّعي أنها أول من كتب الشعر الحر في العربية فهي لا تذكر قصيدة الخشن هذه في كتاباتها، رغم أنها بدأت تنشر في **الأديب** حوالى ذلك التاريخ، ولكن يحتمل أنها لم تطّلع على القصيدة مطلقاً.

وثمة محاولة واعية أخرى، رغم اقتضابها، قام بها لويس عوض لكتابة الشعر الحر وذلك في مجموعة «بلوتو لاند» وقصائد أخرى نشرها في القاهرة عام ١٩٤٧[٣٥].

ففي قصيدة بعنوان «كيرياليسون» كتبها على البحر الرجز يكون التنويع في عدد التفعيلات من سطر لآخر **بحسب خطة معينة**؛ لأنه بدأ بتفعيلة «مستفعلن» واحدة،

---

(٣٤) مؤرخة في ٣٠ أيار/مايو ١٩٦٩ من بيروت حيث كان يعيش الشاعر.

(٣٥) منع الكتاب من التداول في السنة نفسها بسبب الموقف المتطرف من الأدب الذي يعبّر عنه المؤلف في المقدمة، حيث يدعو الشعراء إلى الخروج على عمود الشعر (أي المبادئ التقليدية في الشعر العربي) وعلى عمود اللغة (أي المبادئ التقليدية في العربية الفصحى)؛ كما دعا إلى ثورة شاملة في اللغة والأدب وذلك باستعمال العامية، رابطاً بين السيطرة المستمرة للغة العربية الفصحى واستمرار السلطة الطاغية، لأن «العبودية» في بنية المجتمع المصري هي التي ركّزت الاهتمام على الأدب العربي، أدب الخاصة، على حساب الأدب المصري، أدب عامة الناس، «فالمثقفون في كل جيل يستمدون ثقافتهم من ثقافة السادة المحليين أو السادة المستعمرين بحسب الحال لأنهم يولدون بأبوابهم». انظر: لويس عوض، **بلوتولاند وقصائد أخرى** (القاهرة: ١٩٤٧)، ص ٩. وهو يشير في الجملة الأخيرة إلى بيت شوقي المشهور «ولقد ولدت بباب إسماعيلا» وهو: الخديوي آنذاك. وأضاف أن جميع البلاد الحيّة لا بد لها من أن تقوم بثورة أدبية شعبية تهدف إلى «تحطيم لغة السادة المقدسة». وقال إن المعركة الحاضرة هي بين الشيوخ والشبان ولكن «الزمن في صف الأجيال الجديدة» (ص ١١). انظر أيضاً موجزاً لمقدمته في: **شعر**، السنة ٨، العددان ٣١ ـ ٣٢ (شتاء ـ ربيع ١٩٦٤)، ص ١٢١ ـ ١٢٣.

وراح يزيدها تفعيلة أخرى كل سطرين جاعلاً منها مقطوعة ذات عشرة أسطر حتى أصبح المقطع بشكل الهرم:

لن يا أبي	تفعيلة واحدة
واستجب	تفعيلة واحدة
لذي الطوى والسغبِ	٢ تفعيلتان
والعاشق المنتحبِ	٢ تفعيلتان
واللحم ينعى اللحم تحت التّرب	٣ ثلاث تفاعيل
والروح يبكي النار تفري عصبي	٣ ثلاث تفاعيل
والبشريُّ الغرّ تحت النير كالثور الغبي	٤ أربع تفاعيل
حولي دماء ورغاء وهديرُ غضبِ	٤ أربع تفاعيل
دنياك مأساة أزحْتَ السِّتْر عنها منذ بدء الحقبِ	٥ خمس تفاعيل
طابت لك الرؤيا هنيئاً! ما أنا إلا شقيٌّ يا أبي[٣٦]	٥ خمس تفاعيل

وقد التزم عوض بهذا النمط خلال القصيدة، يكرّره في كل مقطع، ويستخدم القافية الواحدة. وهو إذ يحرّر نفسه من صرامة نظام الشطرين وتقسيمه المتناظر، يفرض على نفسه قيوداً جديدة بوضع نظام مقرر سلفاً والالتزام به في تنظيم التفعيلات.

لكن هذه المحاولة لم تعرف لدى الأوساط الأدبية خارج مصر على قدر ما يستطيع المرء أن يرى من الأحداث التي جرت بعد ذلك. غير أنّ أهميتها تكمن في أن عَوَضاً[٣٧] في الفترة نفسها، مع عدد من المجرّبين سواه، قد عثر على سرّ الحرية في الأوزان العربية. ولم يكن ذلك محض مصادفة. فلم يكن هؤلاء الأدباء يتخبّطون

---

(٣٦) عوض، المصدر نفسه، ص ٨٣.

(٣٧) يذكر عوض في مقدمته بعض الأفكار المفيدة حول الشكل في الشعر، مثل اقتراحه أن على الشعراء أن يستخدموا الشعر المرسل في الشعر الدرامي، ويطلق على وحدة القافية اسم «آفة الشعر العربي»؛ وهو يصرّ على الشعراء أن يتجنّبوا الخطابية في الدراما، وأن يتجنّبوا الأوزان ذات الصفة الموسيقية العالية مثل الرّمل ويفضّلوا عليها الرّجز. المصدر نفسه، ص ١٨، وفيه تعليقه على الشعر المرسل وقصيدة الوزن الواحد؛ وفي ص ١٩ هجومه على الخطابة البلاغية، وفي ص ١٤ ـ ١٥ تعليقه على بحري الرمل والرجز. ويوم زار عوض دار مجلة **شعر** في بيروت سنة ١٩٦٤ رحّبت به الجماعة كثيراً. فقد كانت تجد فيه توأماً روحيّاً، وأوردت بعضاً من آرائه الثوريّة في **شعر** وأوردت تجربته في **بلوتو لاند وقصائد أخرى** التي في رأيها «فتحت الطريق أمام جيل لاحق من الشعراء في العالم العربي». **شعر**، السنة ٨، العددان ٣١ ـ ٣٢ (شتاء ـ ربيع ١٩٦٤)، ص ٣٠.

في طريق مسدود. فمن ناحية، كان الشكل في الشعر العربي، خلال عقود من التجريب، قد غدا من الليونة بحيث يتيح لإمكاناته الهائلة أن تستخدم بنجاح في التجارب الجديدة. ومن ناحية أخرى كان الأثر المتراكم لعقود من القراءات في الشعر الغربي والترجمة عنه قد بدأت تعطي ثمارها[٣٨].

كانت هذه أهم التجارب قبل عام ١٩٤٧. لكن نوعاً من الشكل الفني الذي كان معروفاً عند شعراء العراق على مدى قرون ثلاثة خلت يستحق الدراسة في هذه المرحلة قبل محاولة النظر في حركة الشعر الحر.

د ـ ظهر في العراق شكل فني جديد، ربما في القرن الحادي عشر للهجرة، أي قبل حوالى ثلاثة قرون من اليوم. هذا الشكل الفني هو «البند» الذي لم تتضح بعد أصوله ولا أغراضه. يرى معظم الذين كتبوا عن البند أنه شكل شعري، لكن الزهاوي يعدّه وسطاً بين النثر والشعر. وهي نتيجة توصّل إليها كذلك عبد الكريم الدجيلي في كتابه عن الموضوع[٣٩]. لكن الدجيلي يقدم فكرة غائمة عندما يقول إن البند يشكل تحرراً من القيود الشعرية في الشكل القديم[٤٠]. وبذلك يوحي بأن البند شكل من الأشكال الشعرية.

يمكن الوصول إلى فكرة أشد وضوحاً عن القيمة الفنية والغرض المحتمل من هذه «البنود» من دراسة مجموعة منها كتبت في العراق بين القرنين الحادي عشر والرابع عشر الهجري، يعرضها الدجيلي في كتابه. ولكن الدراسة المكتملة غير ممكنة في هذا الكتاب بسبب ضيق المجال، ولأنّ أغلب هذه البنود يصعب الحصول عليها. هذا يعود **أولاً** إلى أن أغلب الشائع منها كان قد انحدر من جيل إلى جيل شفوياً؛

---

(٣٨) ثمة مثال طريف على التحول في الحساسية تجاه الإيقاع والعروض في قصيدة كتبها الفلسطيني إسعاف النشاشيبي عام ١٩٣٢ في رثاء شوقي. كان النشاشيبي من أنصار القديم ومن المعجبين جداً بشوقي، لكنه استخدم في رثائه مختلف الأساليب التي كانت موضع تجريب في العقود السابقة. لم تكن هذه المرثيّة بالقصيدة الجيدة. كما إن النشاشيبي حتماً ليس بالشاعر المجيد، ولكن قدرة واحد من أنصار الشعر الكلاسيكي كالنشاشيبي على كتابة هذه القصيدة وإلقائها على جمهور من فلسطين تعكس تراخي سطوة الشكل القديم على الكاتب والجمهور معاً، كما تشير إلى التغلغل التدريجي لحساسية جديدة أكثر تحررا. انظر: عبد الرحمن ياغي، **حياة الأدب الفلسطيني الحديث، من أول النهضة حتى النكبة** (بيروت: المكتب التجاري، ١٩٦٨)، ص ٢٢٢ ـ ٢٢٧.

(٣٩) انظر: الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ١٦٧ وما بعدها؛ مصطفى جمال الدين، «البند والشعر الحر،» **الأقلام** (بغداد) (شباط/فبراير ١٩٦٥)، ص ١٢٠ وما بعدها، وعبد الكريم الدجيلي، **البند في الأدب العربي: تاريخه ونصوصه** (بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٥٩)، ص ي، حيث نجد اقتباساً من الزهاوي ثم ص ف ود، حيث آراء المؤلف حول هذه المسألة.

(٤٠) الدجيلي، المصدر نفسه، ص غ، وانظر أيضاً ص ش وص، حيث نجد إعادة لتعليقات مماثلة.

وثانياً لأن المدوّن منها ما زال محفوظاً على شكل مخطوطات في مكتبات خاصة في العراق، وبخاصة في النجف، وفي المحمَّرة، وفي البحرين[٤١]. ويظهر من نصوص البنود في مجموعة الدجيلي أنه لا توجد علاقة بين هذه البنود وبين الموسيقى، على رغم الانسياب الإيقاعي في تأليفها. هذه توليفات عروضية تتغير قوافيها باستمرار ولا تستخدم سوى اثنين من بحور الشعر العربي الستة عشر هما الرَّمَل والهزج. وقد يستخدم البند واحداً من هذين البحرين من دون سواه، كما قد يستخدم اثنين في آنٍ معاً. والرَمَل والهزج اثنان من ستة بحور مفردة في العربية، تقوم على تكرار التفعيلة نفسها في القصيدة كلها. وصاحب البند لا يلزم نفسه بعدد مقرر من التفعيلات كما هي الحال في البحور التقليدية في الشكل ذي الشطرين، أو في غيرها من الأشكال الشعرية القديمة كالموشح، لكنه يعطي نفسه حرية تنويع العدد في هذه التفعيلات في كل وحدة من وحدات البند. ثم إن الوقفة التقليدية المفروضة سلفاً في الشعر لا توجد هنا، لأن صاحب البند يعتمد على متطلبات المعنى والقافية لإنهاء وحدته الوزنيّة. وبما أن القوافي تبدو ضرورية في ختام أغلب الوحدات، فإن الحاجة لتكرار قافية بعينها قد تدفع الكاتب إلى إطالة جُمله، كما يحدث في النثر المسجوع، مما يؤدي إلى الحشو والترهّل، وهي الصفة الغالبة في بنود الكتّاب الأقلّ موهبة[٤٢]. في بعض البنود تتداخل الوحدات بشكل كبير باستعمال التدوير في نهايات القوافي، التي يفسدونها أحياناً بتغيير حرف العلّة في نهاية إحدى القوافي بحيث يختلف عن ذاك الذي يلازم نهايات القوافي المتماثلة الأخرى. ومن الطريف أن البنود كانت تُكتب كما يكتب النثر، أي في فقرات لا في أسطر منفصلة كما يكتب الشعر.

لقد قام بدراسة البند مؤخراً كل من نازك الملائكة ومصطفى جمال الدين[٤٣] وغيرهما، في محاولة لمقارنة البند بالشعر الحر في الشعر العربي المعاصر. وفي الدراسة التي قامت بها نازك الملائكة ومصطفى جمال الدين تفصيلات حول البناء الوزني في البند مما لا يقع في حدود هذه الدراسة. فدراستنا هنا تنحصر في محاولة التأكد من قيمة البند بوصفه جنساً أدبياً مختلفاً ولتحديد دوره في تاريخ الشعر الحر الحديث.

وقد يكون من المفيد في هذه المرحلة تقديم مثال يصوّر طبيعة البند، وفي ما يلي قطعة كتبت في القرن الثاني عشر للهجرة وهي لنصر الله الحائري (المتوفى عام

(٤١) المصدر نفسه، ص ج، ظ وغ، وانظر أيضاً ص ض، حيث يقول الدجيلي إن كثيراً من مؤلفي البند جاءوا من تلك الأماكن. وقد توجهوا، كما يقول، إلى النجف للدراسة ثم عادوا إلى مواطنهم الأصلية.

(٤٢) المصدر نفسه، ص ت وث. انظر أيضاً: جمال الدين، «البند والشعر الحر،» ص ١٢٤.

(٤٣) الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، وجمال الدين، المصدر نفسه.

١١٥٦هـ) وتجري على البحر الهزج مع تدوير قليل جداً. وقطعة الحائري هنا مراسلة مع أحد الوجهاء في زمانه، نوردها هنا في أبيات على شكل الشعر الحر الحديث لإعطاء صورة واضحة عن نظامها الوزني؛ إلا أنها تكتب على شكل فقرة في العادة:

سلاماً ما شذا الزهرْ	مفاعيلن مفاعيلْ	٢
وما باكره القطرْ	مفاعيل مفاعيلْ	٢
ولا العود على الجمرْ	مفاعيل مفاعيلْ	٢
ولا نغمته المطربة النفسْ	مفاعيل مفاعيل مفاعيلْ	٣
ولا العقد من الدرْ	مفاعيل مفاعيلْ	٢
على جيد مها الإنسْ	مفاعيل مفاعيلْ	٢
ولا زهر نجوم الأفق مذ فارقها البدرْ	مفاعيل مفاعيلن مفاعيل مفاعيلْ	٤
ولا وشي الطواويس ولا الخمرْ	مفاعيلن مفاعيل مفاعيلْ	٣
وقد ناولها الساقي بكأس يشبه النجمْ	مفاعيل مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلْ	٤
ولا الوصـلْ	مفاعيلْ	١
وقد جاد به الحب بعيد القطع والهجرْ	مفاعيل مفاعيل مفاعيلن مفاعيلْ	٤
ولا مبسمه الأشنب وهو اللؤلؤ الرطبْ	مفاعيل مفاعيل مفاعيلن مفاعيلْ	٤
ولا ريق العذارى العذب أبهى من تحيات نطاق الحصر عنها ضاق تهدى للفتى الندبْ		
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن	مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلْ	٨
عليّ ذي السجايا الغر من أقلامه	مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن	
تنفث بالسحرْ	مفاعيل مفاعيلْ	٥
وتبدي الأنجم الزهر بليل النقسِ	مفاعيلن مفاعيل مفاعيلن مَ	٣
في أفق سما الطرسْ	فاعيل مفاعيلْ	٢
وتجلو الزهر في الأوراق مهما	مـفـاعـيـلـن مـفـاعـيـلـن مـفـاعـيـلـن	
أمطرت حبرا[٤٤]	مــفــاعــيــلــن	٤

السكون في نهاية القافية كيفي، لأن التحريك لا يؤثر في الوزن؛ فمفاعيلْ ستغدو مفاعيلن، وتحتفظ بذلك بتفعيلة الهزج كاملة. وذلك يجب ألا يؤثر في حالات الإعراب المختلفة للقوافي: «الدرِّ» في حالة جر و«البدرُ» في حالة رفع وهكذا.

ولا يبدو أن موضوع البنود يختلف كثيراً عن موضوعات النثر في القرن الحادي عشر للهجرة وبعده. فالبنود التي تعود إلى القرن الحادي عشر مما نشره الدجيلي في مجموعته تدور حول تمجيد الله وحول موضوعات دينية أخرى، منها في مديح كبار

(٤٤) اقتبست من: الدجيلي، **البند في الأدب العربي: تاريخه ونصوصه**، ص ٣٤.

رجال الدين، وسواها من الفترة نفسها في مديح شخصيات بارزة. وتستمر هذه الموضوعات في القرون اللاحقة، ولكننا نجد كذلك بنوداً في وصف الطبيعة وشرب الخمر والنساء (على قلة هذه) إلى جانب بنود المراسلة وأخرى في مدح الكتب والهجاء والرثاء وموضوعاتٍ أقل شأناً. ورغم أن هذه الموضوعات تبدو للوهلة الأولى شائعة في شعر الفترة كذلك، فإن التوجّه نثري تسوده لهجة المحادثة.

وأهم من ذلك كله هذا النقص في التوتّر العاطفي الذي هو أول خصائص الشعر. ويظهر التشابه مع النثر عند مقارنة أحد أمثلة البند المألوفة مع بعض الكتابات النثرية من تلك الفترة. هذه قطعة من النثر تعود إلى القرن الثاني عشر كتبها عليّ بكيل مقدمة لبنود: «بواهر ألفاظ لا تجارى، وزواهر كلمات لا تبارى، خرائد ألفاظ ينفح من أذيالها مسك الصناعة، وأبكار معان يتضوع في أخمرتها عنبر البضاعة، وكأنما مبانيها ملوك لبست تيجانها، ومعانٍ غوان قلدت لآلئها، ومرجان حدائق بهار... ومآثر ودّ كبار...»[٤٥].

لا يظهر هذا المثال كبير فرق في الألفاظ والصور واللهجة أو العاطفة عن مثال البند من مجموعة الدجيلي. والواقع أن هذا من أمثلة النثر الذي نجده في الرسائل أو مقدمات الكتب أو أي من أنواع الإنشاء في عصر الإنحطاط. والفرق الأساسي الوحيد بين هذا المثال وبين القطعة الآتية من بند كتبه الشيخ عبد الحسين صادق (١٢٨٣ ـ ١٣٦١هـ) في مدح كتاب، هو أن الأخير يستخدم وزن الهزج: «هو العنبر مبثوثاً على ألواح كافور، وقد شعّت معانيه غدا نوراً على نور إذا يتلى على الغيد، فريد فيه مسطور، تخال الغيد عقد الجيد منبثاً ومنثور. ما صوبت أنظاري في مخضلّ أرجاء، وصعّدتُ بأفكاري في آفاق جوزاء، إلا وتجلّت لي من أندية الروض، ومن أخبية النجم، دراري تقذف الحاسد والشانئ بالرجم، فلا الشمس بلألاء محياها تحاكيها، ولا البدر وحاشاه بمعناه يضاهيها...»[٤٦].

وخلاف ذلك، فإن الحشو، واستخدام الصفات كيفما اتفق، والتكرار الأبدي لعبارات ذات معانٍ متشابهة، وفتور المشاعر وصفة الابتذال الشامل إلى جانب مجموع العواطف المستهلكة والمواقف والعبارات التي تميز النثر المسجوع في تلك الفترة. وهذا يثير السؤال إن كان من المحتمل أن هذه التجارب في الأوزان انبثقت من محاولة لتطبيق الوزن على النثر المسجوع الذي كان مليئاً بالمحسّنات. أما رأي الدجيلي في أن هذه البنود تمثل محاولة لتحرير الوزنين المستعملين من عدد التفعيلات المقرر مسبقاً في بيت الشعر التقليدي[٤٧] فهو مما لا يمكن قبوله، لأن مثل هذه الرغبة والحاجة إلى

(٤٥) اقتبست من: المصدر نفسه، ص ١٩ ـ ٢٠.

(٤٦) المصدر نفسه، ص ١٢٠.

(٤٧) المصدر نفسه، ص غ.

التحرر لا يمكن أن تسيطر على الشاعر إلا في عصر من الثورة الفنية تكون فيه الطاقة المبدعة نشيطة وخلاقة. والقول إن هذه البنود جاءت محاكاة لكتابات تشبهها بالفارسية[٤٨] لا يعارض الملاحظة السابقة بل يؤكدها، لأن هذا القول يشير إلى المحاكاة وليس إلى الإبداع الأصيل. ثم إن الصيغ الفارسية الموازية للبنود العربية توصف بأنها أشكال مبتذلة من الأدب خفيضة المستوى، كانت تستخدم أولاً في المآتم ثم في الكتابات الهازلة[٤٩] العابثة. أما كون البنود كتابات نثرية في قوالب من الوزن فهي فكرة سبق أن ذكرها سليمان الصائغ في كتابه **تاريخ الموصل** المنشور في بيروت عام ١٩٢٨، حيث يقول عن عثمان البكتاشي (من القرن الثاني عشر للهجرة) إنه «قلب كتاباته النثرية إلى بنود»[٥٠].

تقول نازك الملائكة عن هذا الموضوع: «وقد يتطاول عليه جاهل بأنه نثر»[٥١]. وهي تصرّ على أن البند شعر، وتؤمن بذلك لأن البند يقوم على الوزن ويمكن أن يكون على درجة عالية من الموسيقية في بعض الأحيان. ولكن لا القافية ولا الوزن

---

(٤٨) المصدر نفسه، ص ى، حيث ينقل عن الزهاوي تأكيده ذلك. وقد استقصى الدجيلي نفسه هذا الأمر وخلص إلى النتيجة ذاتها، غير أنه لم يقدم تفسيراً واضحاً لنص البند الفارسي. انظر: المصدر نفسه، ص ذ ـ ض. وفي ص ذ يصف نوعاً من «النثر المقفى» (لاحظ صفة «النثر») مكتوباً على تفعيلة «متفاعلن» ومنتهياً، بعد نحو عشرة أسطر، بقافية «را». وحيث إن وزن «الهزج»، الذي تتكرر فيه تفعيلة «متفاعلن» أربع مرات وفق عمود الشعر العربي التقليدي ذي الشطرين، هو، كما هو معروف، الوزن الرئيس المستخدم في البند (انظر: الملائكة، المصدر نفسه، ص ١٦٧) وحيث إنه موجود في العروض الفارسي بمعدل ثماني تفعيلات للمقطوعة (انظر: صفاء خلوصي، **فن التقطيع الشعري والقافية** (بغداد: المطبعة العصرية، ١٩٦٣)، ج ١، ص ٩٨)، فإن من المعقول أن يكون العراقيون قد أخذوه عن الفرس. ويعزز هذا الرأي أن «را» توجد في البند العربي في نهايات الفقرات أو حتى في أواسط الفقرة الواحدة مع أن ثمة حروفاً أخرى تستعمل أحياناً كما هو معروف. انظر: الدجيلي، المصدر نفسه، ص ١١ ـ ١٤ لتجد أمثلة على استعمال «ما» في نهاية البند، وانظر ص ٥٤ ـ ٥٧ لاستخدام «حا»... الخ. وتكون هذه كلها في حالة المفعول به المنصوب.

(٤٩) الدجيلي، المصدر نفسه، ص ذ.

(٥٠) المصدر نفسه، ص ٤٩ ـ ٥٠، الهوامش.

(٥١) الملائكة، المصدر نفسه، ص ١٧٠، وانظر أيضاً ص ١٧٥. لكن هناك أمثلة عديدة على استخدام البند في صيغة النثر على ما يبدو، كما في المثال المذكور أعلاه في الهامش رقم (٤٨). ويبدو أن وزن الهزج نفسه قد ارتبط بالنثر أو الصيغة النثرية في العراق. وتلمّح خلوصي إلى أن هذا الوزن يعتبر في نظر بعض الشعراء أقل مرتبة من الأوزان الأخرى. خلوصي، المصدر نفسه، ص ٩٧. ويستشهد خلوصي على ذلك (ص ٩٨) ببيت الشاعر النجفي محمد رضا الشبيبي:

ونثرته هزجاً وأثقل شاعر   لا يستجيد الشعر حتى ينظم

وهذا التلميح من جانب الشبيبي للهزج بوصفه من محسنات النثر هو أمر بليغ الدلالة.

يمكن أن تصنع شعراً من هذه الأشكال النثرية(٥٢). يقوم هذا الحكم على الأغلبية الساحقة من هذه البنود، غير أن ذلك لا يمنع وجود أديب كان بوسعه إنتاج بنود من نوعية عالية. لكن هذه الاستثناءات لا يمكن أن تلغي الحقيقة الساطعة وهي أن البنود تعاني العيوب نفسها الخاصة بالنثر المسجوع الذي كان يكتب في تلك الأيام وتشترك معه بالمقاربة نفسها وحتى بالهدف نفسه. لذلك يمكن القول إن البند نوع من النثر المنظوم كتب في العراق، ربما تقليداً لأشكال فنية فارسية مشابهة. ومن المستغرب قول جمال الدين إن البند هو الشعر الحر نفسه الذي عرفه الشعر العربي حديثاً، لأن ثمة إختلافاً شديداً في المحتوى واللفظ المستخدم في الحالين. ولكن، من وجهة نظر عروضية، نجد أن النجاح في تحرير وزنَي الهزج والرّمَل في البند، بحيث تقوم وحدة الوزن على التفعيلة وليس على عدد مقرر سلفاً من التفعيلات، إنما هو إنجاز مبكّر. إن الحرية التي بلغها الوزن في البند هي الحرية نفسها التي يتمتع بها الشاعر الحديث في قصيدة الشعر الحر. ومما لا شك فيه أنه باستثناء بعض الكتابات المبكّرة المتفرّقة في العصور الوسطى مما يقوم على وزنٍ عرف نوعاً مشابهاً من الحرية(٥٣)، وبعضها لا

(٥٢) إن أكثر البنود نثرية في طابعها رغم ما يكتنفها من أنواع الزخرف. ويبدو، بالإضافة إلى ذلك، أنها قد فسدت مع الزمن. وذلك ما نتبينه من نظرة سريعة إلى المجموعة الأخيرة في كتاب الدجيلي. وكمثال على ذلك، انظر بنداً وضعه كاتب حديث يدعى صاحب ذهب (ولد سنة ١٣٤٧هـ)، في: خلوصي، المصدر نفسه، ص ١٦٠ ـ ١٦١. ويقر الدجيلي نفسه بركاكة البند بصورة عامة على رغم تقلب آرائه بهذا الشأن. انظر: الدجيلي، المصدر نفسه، ص ض.

(٥٣) ستثير اهتمامنا إحدى أوائل المحاولات للكتابة الأدبية على وزن الهزج، وهي منسوبة للغوي ابن دريد الأزدي. ويستشهد الدجيلي بهذه المقطوعة، ص م، ولكنه يرفض رأي م. الهاشمي الذي يعتبرها من فئة البند. ورغم أنه لم يكن مقصوداً بها أن تكون بنداً، حيث إن البنود لم تكن معروفة في ذلك الوقت، فإن فيها كثيرا من خصائص البند، مثل صيغة الإنشاء النثرية نفسها، ونبرة المحادثة نفسها، وكذلك التلاعب نفسه بعدد التفعيلات، ٣، ٣، ٨، ٢، ٢، ٣، ٩ (وهذا السطر يعتوره خلل عروضي طفيف في أوله)، ٨، ٣، ٣، ٧، ٤ و٨). ويستشهد الباقلاني بنسخة بند أشد إيجازاً وأقل اختلافاً من دون أن يسمي الكاتب، ويرى أنها قد خرجت على أصول العروض لأن الشعر، هو الذي «تكون أجزاؤه متشابهة من حيث الطول والصوت». انظر: أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، **إعجاز القرآن**، تحقيق أحمد صقر، ذخائر العرب؛ ١٢ (القاهرة: دار المعارف، [١٩٥٤؟])، ص ٨٤. ويستشهد ابن عماد بمثال مشابه يفترض أن يكون واضعه هو المعري: «أصلحك الله وأبقاك، لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الخالي لكي تحدث عهداً بك يا زين الأخلاء، فما مثلك من ضيع عهداً أو غفل». ويقول الباقلاني (نقلا عن ابن خلكان) إن هذه القطعة عرضت على الأديب الناشر عبد العز المظفر العيلاني. وقال العيلاني إنها من نوع «الرجز المجزوء»، وعلى هذا الأساس فإنه لم يقر بخصائصها النثرية وأعاد كتابتها شعرا في أشطار عمودية. وفي ذلك ما يلفت النظر لأنه يبين مرة أخرى أن ترتيب شطري البيت في القصيدة كان مرادفا لمعنى الشعر. انظر: أبو الفلاح عبد الحي بن أحمد بن عماد الحنبلي، **شذرات الذهب في أخبار من ذهب** (القاهرة: مكتبة القدس، ١٣٥١هـ)، ج ٥، ص ١١١ ـ ١١٢. أما المعري، فإنه لا يشير إلى الاقتباس المنسوب إليه عندما يتحدث عن هذا النوع من الكتابة، بل يستشهد بمثال آخر أورده كتاب آخرون =

شك عرضي، يبقى البند أول تجربة متتابعة وبلا شك غير مقصودة، استطاعت تحرير الوزن. إن أي شاعر حديث يدّعي السبق في هذه المحاولة إنما ينكر هذه التجربة المبكّرة. والواقع أن الاطلاع على هذه البنود كان يمكن أن يوفّر كثيراً من الجهد على شعراء التجريب قبل أواخر الأربعينيات. ولكن من الصعوبة بمكان أن نعرف إلى أي حد كان البند معروفاً لدى أولئك الشعراء العراقيين الذين نجحوا في آخر المطاف بإرساء قواعد الشعر الحر كحركة فنية ناجحة.

هـ ـ وإذا كان البند غير معروف لدى غالبية الشعراء الذين سعوا إلى ثورة في الشكل في أواسط القرن الحالي، فإن الموشح كان معروفاً إلى درجة كافية، رغم ما يتضح من الكتابات عنه أن الشعراء في العصر الحاضر عموماً لم يكونوا على علم بوجود عدد كبير من الموشحات التي تشذ عن الأوزان التقليدية في العروض العربي. إن الدراسة السطحية التي تحاول مقارنة الشعر الحر الحديث بالموشحات التي لا تتفق الأشطار فيها مع قاعدة التوازن والتكافؤ في الشعر العربي التقليدي، قد تؤكد أن الشعر الحر الحديث ما هو إلا تفرّع طبيعي عن الموشح. لكن تأثير هذا الشكل في الشعر الحرّ ينحصر في أن انتعاش فن الموشحات في العصور الحديثة يشكّل حلقة في سلسلة التجريب في شكل القصيدة العربية، لأن الموشحات تقدم مثالاً على إمكان وجود أشطار ذات أطوال مختلفة في القصيدة نفسها. لكن الموشح، كما سبق القول، ليس شكلاً حراً من الشعر(٥٤)، بل يمكن القول إن فيه من القيود أكثر مما في نظام

= «محدثون» في فترة لاحقة. وها هو نص المثال في صيغة الشطرين كما أورده هؤلاء الكتاب:

أبـــا بـــكـــر لـــقـــد جـــاءتـــ ـك مـــن يحـــيـــى بـــن مـــنـــصـــو
ر الـــكـــأس فـــخـــذهـــا مـــنـــ ـه صـــرفـــاً غـــيـــر ممـــزو
جـــة جـــنـــبـــك الـــلـــه أبـــا بـــكـــر مـــن الـــســـو

ويقول المعري إن هذا الأسلوب الذي يترك فيه آخر البيت غير مكتمل هو ما أطلق عليه العلماء اللاحقون اسم «الإغرام». انظر: أبو العلاء أحمد بن عبد الله المعري، **الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ**، نشره محمود حسن زناتي (القاهرة: مطبعة حجازي، ١٩٣٨)، ج ١، ص ٤٤٦ ـ ٤٤٧.

تظل هذه الأمثلة من الأدب القديم هي أوائل المقاطع النثرية الموزونة التي عثرنا عليها والنماذج الأولى للإنشاء الموزون القائم على أساس التكرار الحر للتفعيلة الواحدة. وندرج في ما يلي نموذجاً من القطعة المنسوبة إلى ابن دريد وقد رتبت فيه التفعيلة على أساس ٣، ٣، ٨، ٢، ٢، ٣:

«رب أخ كنتُ به مغتبطاً، أشد كفي بعرا صحبته، تمسكاً مني بالود ولا أحسبه يغيرُ العهد ولا يحولُ عنه أبداً، ما حل روحي جسدي، فانقلب العهد به، فعدتُ أن أصلح ما أفسده».

ولا بد على أية حال من النظر إلى هذه المحاولات بوصفها استعراضاً للبراعة وللقدرة العروضية لا شأن له بالشعر لأن طابعه النثري واضح لا مراء فيه.

(٥٤) حول هذه النقطة، انظر: نازك الملائكة، **شعر علي محمود طه** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٥)، ص ٢٠٣ و٢٠٦. انظر أيضاً: عبد العزيز الأهواني، **ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر** (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٢)، ص ١٨٠. إلا أن ما =

الشطرين من حيث الصرامة والتعقيد في نظمه، وعند مقارنته عروضياً مع الشعر الحر الحديث(٥٥) يجب ألا ننسى نمطه الثابت المقيّد المتداخل التعقيد.

والمسألة الثانية التي يجب توكيدها هنا هي علاقة الموشح بالموسيقى واعتماده عليها. فما يبدو للوهلة الأولى للمراقب العابر أنه كان ثورة كبرى في الشكل الشعري لم يكن في الغالب أكثر من محاولة جادة من شاعر الموشّح لتطبيق الألفاظ العربية على ألحان معينة(٥٦). إن ظهور الموشح لم يكن ثورة في الشعر، ولا كان القصد منه أن يكون كذلك، لأن الشعر الرسمي بقي على ما هو عليه بمنأى عن هذه المحاولة التي لم تعتد على حدوده المقدسة. ورغم أن الموشّح قد عالج مع الزمن جميع موضوعات الشعر الرسمي تقريباً، إلا أنه لم يقم بدور بارز في تاريخ الشعر العربي. وعند مقارنة الموشح بالشعر الحر الحديث يظهر اختلافه عنه في عدد من النقاط الجوهرية: و**أولاها** أن عدداً كبيراً من الموشحات يشذّ عن الأوزان العربية المعروفة، بينما لا يفعل الشعر الحر ذلك. و**ثانيتها** أن النوع القديم من الموشح يعتمد على الموسيقى مباشرة بينما ينفصل الشعر الحر عن الغناء تماماً. و**ثالثتها** أن الموشح يخضع لعدد كبير من الشروط بينما يتمتع الشعر الحر بحرية لم يسبق لها مثيل في تاريخ الشعر العربي. و**رابعتها** أن الموشح، بسبب اعتماده على نمط معين وعلى الموسيقى، عُني بموضوعات أكثر ملاءمة لروح المرح والتسلية، إذ يشيع العبث في كثير من الموشحات. لكن الشعر الحر، من ناحية أخرى، يمثل حركة تهدف إلى جدّية أكبر في الموضوع، ويتصل منذ بداياته بالتجربة الحديثة عند الفرد العربي والأمة، في أكثر نواحيها حرجاً ومأساوية.

٣ ـ حركة الشعر الحر

في ضوء التجارب المتواصلة في هذا القرن لاختراق مناعة النسق الثابت في

= يثير الاستغراب هو أن جودت الركابي، يعتبر هذا الأسلوب تحريراً للشكل. انظر: جودت الركابي، **في الأدب الأندلسي** (القاهرة: ١٩٦٠)، ص ٣٠٧ ـ ٣٠٨.

(٥٥) يطرح عوض الكريم رأياً غريباً يقول فيه إن الموشحات ربما تكون قد طورت لتستوعب كلاً من الشعر الدرامي المسرحي والشعر السردي. فهو يرى أنه كان من الممكن استغلال «الخرجة» التي كانت في الشعر المسرحي تكتب باللغة المحكية العامية. في الحوار الدرامي، انظر: مصطفى عوض الكريم، **فن التوشيح**، قدم له شوقي ضيف، المكتبة الأندلسية؛ ١ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٥٩)، ص ١٦٧. ولا يمكن القبول بهذه الفكرة. فهذا الشكل الشعري الغنائي، بقيوده وتفصيلاته الدقيقة، لا يتحمل حتى عبء الأداء الشعري السردي، فما بالك بالأداء الدرامي.

(٥٦) ومع ذلك فإن عوض الكريم يصر على أن الموشحات تمثل أعظم محاولة في الشعر العربي، قديمه وحديثه، للتمرد على الأوزان التقليدية. انظر: المصدر نفسه، ص ٧٦ ـ ٧٧. ويرى عدد من الكتاب الآخرين أن استحداث هذا الشكل الفني كان يرمي إلى تحرير الأوزان العربية. انظر: عبد الوهاب حمودة، **التجديد في الأدب المصري الحديث** (القاهرة: دار الفكر العربي، [١٩٥٠؟])، ص ٤٥، وكتاباً آخرين.

الشكل الشعري، يكون من العبث أن نربط بين حركة الشعر الحر[٥٧] التي بدأت رسمياً عام ١٩٤٩ (تاريخ ظهور الديوان الثاني لنازك الملائكة (١٩٢٣) بعنوان: **شظايا ورماد**) والأفكار السياسية الثورية التي اندلعت في نهاية الأربعينيات. والواقع أن أولى التجارب التي قام بها دعاة حركة الشعر الحر قد جرت قبل عام ١٩٤٨، أي قبل كارثة فلسطين التي أثارت لدى كثير من المفكرين العرب رفضاً حاداً لقدسية مخلفات الثقافة التقليدية، ومنها الشكل الشعري القديم. فالبداية الرسمية لحركة الشعر الحر يجب أن يُنظر إليها لذلك على أنها ظاهرة فنية نجحت بسبب نضوجها الفني وبسبب توقيتها غير المقصود الذي جاء ملائماً للحظة التاريخية والنفسية في الوطن العربي. ذلك لا يعني أن ما سبق من تجارب في الشكل، تلاحقت خلال هذا القرن، لم تكن مدفوعة بروح ثورية. فقد كان السابقون من أصحاب التجريب في الشكل، كاللاحقين، روّاداً يملكون شجاعة وطرافة، مجمعين على رفض عبودية الشاعر الحديث الأشكال الشعرية القديمة المقررة سلفاً. وكانت حركة الشعر الحر في نهاية الأربعينيات تتويجاً لهذه الجهود. وبسبب من الصدمة الروحية التي أحدثتها مأساة فلسطين عام ١٩٤٨ وما نتج منها من غليان فكري وسياسي واجتماعي، فقد استطاع الشعراء الجدد أن يضفوا على الشكل الشعري الجديد صفات شعرية أكثر بهاء، مع تبنٍّ أعمق للمواقف والرؤى المعاصرة.

كان ديوان نازك الملائكة الثاني بعنوان **شظايا ورماد** الذي نشر ببغداد هو الذي بدأ حركة الشعر الحر رسمياً وإعلامياً. وبالرغم من أن إحدى عشرة قصيدة فقط من بين قصائد الديوان الاثنتين والثلاثين كتبت بالشعر الحر، فإن الشاعرة في مقدمتها تعرض آراءها في الشعر الحر، هدفه وأفضليته الفنيّة. وقد كسبت الحركة دعماً عندما نشر بدر شاكر السياب (١٩٢٦ ـ ١٩٦٤) ديوانه الثاني **أساطير** عام ١٩٥٠ في النجف، وفيه بضع قصائد من الشعر الحر. كان هذان الكتابان حصيلة سنوات من التجريب. وقد تبع صدورهما جدل محرج عن أي من الشاعرين كان أسبق إلى كتابة الشعر الحر[٥٨]، وهو جدل لم يعد له اليوم مغزى.

(٥٧) من الآن فصاعداً سترد عبارة «الشعر الحر» في هذا الكتاب لتشير إلى الحركة الأخيرة التي ازدهرت في الخمسينيات. وعند الإشارة إلى الشعر الحر بمفهوم المزج بين عدد من البحور كما فعل أبو شادي ستكون الإشارة محددة المعالم.

(٥٨) تقول نازك الملائكة إنها أول من كتب «القصيدة الحرة» في الشعر العربي الحديث، وذلك في قصيدتها «الكوليرا» التي نشرتها في مجلة **العروبة** ببيروت بتاريخ ١/١٢/١٩٤٧. انظر: الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٢١ ـ ٢٢ وهامش ص ٢١. بينما يقول السياب من ناحية ثانية إن قصيدته من الشعر الحر بعنوان «هل كان حبا؟» التي ظهرت في ديوانه الأول **أزهار ذابلة** الصادر في القاهرة عام ١٩٤٧ كانت قد كتبت قبل قصيدة نازك الملائكة، لأنها ظهرت بين مجموعة من القصائد نشرت في القاهرة؛ ورغم أن =

لكن الشيء ذا المغزى هو أن ديوان الملائكة **شظايا ورماد** كان المنبر الذي أعلنت منه تجربة الشعر الحر، وأن كتاباتها عن الموضوع، رغم ما يؤخذ عليها في بداياتها، قد بدأت النشاط النقدي الذي فسّر الحركة وقدّم لها الدعم. من ناحية أخرى، كانت بعض تجارب السياب في الشعر الحر، كما ظهرت في ديوان **أساطير**، تجمع بين جاذبية الشكل الجديد وقوّته، رغم كونه بعد في طور التكوين، ومحتوى سريعاً ما اكتسب حداثة فنيّة وحيوية روحية في نظر الشباب الغاضبين في ذلك الزمن، وقلّده

= هذه قد وصلت إلى العراق بعد أيام من نشر قصيدة الملائكة فلا بد من أنها كانت قد كتبت قبل ذلك بوقت طويل. انظر: بدر شاكر السياب، «تعليقان،» **الآداب**، السنة ٢، العدد ٦ (حزيران/يونيو ١٩٥٤)، ص ٦٩. والواقع أن السياب، عندما أعاد نشر هذه القصيدة في مجموعة لاحقة بعنوان **أزهار وأساطير** في بيروت (د. ت.) وضع لهذه القصيدة تاريخ ٢٩/١١/١٩٤٦ وقد دار الكثير من الجدل حول مسألة الأسبقية هذه، شارك فيه العديد من الشعراء. انظر تعليقات شتى نشرت في **الآداب** خلال عام ١٩٥٤، ومنها: صالح عبد الغني كبه، «حول الشعر المتحرر في العراق،» **الآداب**، السنة ٢، العدد ٢ (شباط/فبراير ١٩٥٤)، ص ٥٠، وكاظم جواد، «حول الشعر الحر..،» **الآداب**، السنة ٢، العدد ٤ (نيسان/أبريل ١٩٥٤)، ص ٦٩. انظر أيضا تعليق: يوسف حسين بكار، «نازك الملائكة وبداية الشعر الحر،» **الأقلام** (آذار/مارس ١٩٦٥)، ص ١٠٨ ـ ١١١، الذي يحاول فيه أن يثبت أن نازك الملائكة لم تكن أول شاعر يكتب الشعر الحر. وهي مسألة تبعث على الضيق عندما يتذكر المرء الصراع الطويل الذي مرّ به العديد من الشعراء الجريئين قبل هذين الشاعرين في سبيل تحرير الشكل الشعري.

تنتمي قصيدة السياب، وهي من الرَّمل، إلى تراث الغزل الرومانسي. فالسياب لم يكن بعد قد اكتشف إمكاناته الروحية والفنية؛ وثمة القليل مما يميز هذه القصيدة عن قصيدة فؤاد الخشن السابقة الذكر، أو عن بقية قصائد الديوان المكتوبة في نظام الشطرين:

العيون الحور لو أصبحن ظلاً في شرابي ٤
جفّت الأقداح في أيدي صحابي ٣
دون أن يحظين حتى بالحباب ٣
هيئي يا كأس من حافاتك السكرى مكانا ٤
تتلاقى فيه يوماً شفتانا ٣
في خفوق والتهاب ٢
وابتعاد شاع في آفاقه ظل اقتراب ٤

اقتبست الأبيات من «أزهار وأساطير» في: بدر شاكر السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ٢ ج (بيروت: دار العودة، ١٩٧١ ـ ١٩٧٤)، ص ١٠١ ـ ١٠٢.

وتتكون قصيدة نازك الملائكة من أربعة مقاطع طويلة من وزن الخبب مع تنويع في القافية يجري على هذا النحو: أ، ب ب، ج ج، ب، د د، ب، هـ هـ هـ هـ. وباستثناء الأسطر الأربعة الأخيرة ذات القافية هـ هـ هـ هـ تتغير جميع القوافي الأخرى في المقاطع المختلفة، لكنها تحافظ على الترتيب نفسه في تغيّرها. وهكذا يصبح المقطع الثاني على هذا النحو من القوافي: و، زز، ح ح، ز، ط ط، ز، هـ هـ هـ هـ وهكذا. وثمة كذلك تنويع في عدد التفعيلات من سطر لآخر يتكرر في كل مقطع على النسق نفسه.

طلع الفجر ٢
إصغ إلى وقع خطى الماشين ٤ =

كثير منهم في شعرهم[٥٩]. ويبدو أن القصيدة التي استهوت الشعراء الآخرين كثيراً هي قصيدة «في السوق القديم» التي كانت قد نشرت في بغداد سنة ١٩٤٨[٦٠]. والقصيدة من البحر الكامل، وقد ساعدت في ترسيخ ذلك الوزن ليكون أول الأوزان المستخدمة على نطاق واسع في الشعر الحر، وقد جمع جمعاً دقيقاً بين الشكل والمحتوى[٦١]. كان السياب منذ بداياته يكشف عن فحولة القديم في أسلوبه ولغته بحيث لا يتطرق الشك إلى النبوغ الفذ الذي كان يكمن وراء تلك القصائد. وتنمّ القصائد الحرة في شعر نازك الملائكة عن نقاء في الأسلوب وخبرة في التقنية ورويّة فنية نادرة الوجود ليس بين الشاعرات وحسب بل بين الشعراء كذلك[٦٢]. لقد كان

= في صمت الفجر، اصخ، أنظر ركب الباكين ٦
عشرة أموات عشرونا ٤
لا تحصى اصخ للباكينا ٤
إسمع صوت الطفل المسكين ٤
موتى، موتى، ضاع العددُ ٤
موتى، موتى، لم يبق غدُ ٤
في كل مكان جسد يندبه محزون ٦
لا لحظة إخلاد لا صمت ٤
هذا ما فعلت كف الموت ٤
الموت الموت الموت ٣
تشكو البشرية ما يرتكب الموت ٥

الأبيات اقتبست من «شظايا ورماد» في: نازك الملائكة، **ديوان نازك الملائكة**، ٢ ج (بيروت: دار العودة، ١٩٧١)، ج ٢، ص ١٣٧ ـ ١٣٨.

كان السياب على شيء من الحق عندما قال إن قصيدة الملائكة، خلاف قصيدته، تقع في باب الموشح. السياب، «تعليقان،» ص ٦٩. ولكن برغم هذه القيود تبقى القصيدة ذات جدّة وأهمية. وقد استعملت الشاعرة فيها وزن الخبب، وهو من الأوزان التي كانت شائعة في الموضوعات الخفيفة وترانيم حلقات الذكر. وقد مرّ بنا كيف استخدم باكثير وزن المتدارك وما يتفرع عنه من الخبب في مسرحيته «أخناتون» واكتشف إمكان استخدام ذلك الوزن في الشعر الجاد، كما اكتشف أن هذا الوزن، إذا عرف الشاعر كيف يستعمله، قادر على أن يفقد إيقاعه البارز وانسيابه ليلائم نبرة الحديث العادي. وإذا استطاعت الملائكة أن تحتفظ لذلك الوزن بشيء من نبضه الإيقاعي الموروث، استطاعت أن تضفي عليه جلالاً ونبرة جادة، فساعدت بذلك كثيراً على الارتفاع بذلك الوزن عن الوضع الذي كان يحتله سابقاً. فقصيدة الملائكة إذاً أفضل الاثنتين، بينما قصيدة السياب أكثر حرية من وجهة نظر تقنية صرفة.

(٥٩) وقد تبين هو نفسه ذلك، انظر: السياب، المصدر نفسه.

(٦٠) بدر شاكر السياب، «في السوق القديم،» **النفير** (تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٤٨). انظر: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٢١ ـ ٢٨.

(٦١) يقر كاظم جواد بذلك، انظر: جواد، «حول الشعر الحر. . .،» ص ٦٩. وكان من الشعراء الذين أفادوا من تحرير السياب للبحر الكامل.

(٦٢) استشف مارون عبود، في وقت مبكر، موهبة نازك الملائكة الشعرية. انظر مقالة مارون عبود =

واضحاً منذ البداية أن هذين الشاعرين سيقودان ثورة الشكل في الشعر العربي الحديث مع حظ طيّب من النجاح.

اشتهر عبد الوهاب البياتي بعد ظهور السياب والملائكة، وطلع على العالم الأدبي شاعراً حديثاً مكتملاً عام ١٩٥٤ عندما نشر ديوانه الثاني **أباريق مهشمة**. بدأ البياتي يكتب الشعر الحر في أوائل الخمسينيات، لكن هذا الديوان هو الذي أقام شهرته بين الشعراء المحدثين وغيّر انطباع القراء القديم عنه بأنه شاعر رومانسي، وهو انطباع كان قد لحق به من ديوانه الأول **ملائكة وشياطين** (١٩٥٠).

من الطريف أن نلاحظ كيف أن هؤلاء الشعراء الثلاثة بدأوا رومانسيين في دواوينهم الأولى، ثم تحولوا عنها: السياب والبياتي بشكل جذري، والملائكة بشكل تدريجي. بدأت نازك الملائكة في ديوانها الأول **عاشقة الليل** انطوائية رومانسية، تعبّر عن أحزان رومانسية وأسى حالم، لكنها تنمّ عن فردية وإبداع أكبر مما لدى أغلب معاصريها من الرومانسيين. ورغم أنها لم تهجر كلّياً موقفها الانطوائي الأساسيّ، الذي ظل ماثلاً في عدد من قصائدها في **شظايا ورماد** وكذلك في **قرارة الموجة** (١٩٥٧)، فإنها قد كتبت بعض القصائد ذات النوعية العالية جداً التي تكشف مشكلة الفرد العربي عموماً، كما تكشف عن أسباب القلق الإنساني العام(٦٣). وهذه ميّزة لم يدركها النقاد تماماً، بل تراهم يميلون في الغالب إلى تضخيم موقفها الانطوائي(٦٤)،

=عن ديوان نازك الملائكة الأول **عاشقة الليل**، في: مارون عبود، **مجددون ومجترون** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٤٨)، ص ١٨٥ ـ ١٩٧.

(٦٣) انظر بضعة أمثلة في ديوانها الثاني (نازك الملائكة، **شظايا ورماد**، ط ٢ (بيروت: المكتب التجاري، ١٩٥٩)) على اهتمامها بالأوضاع الحياتية الكئيبة حولها، مثل قصائد «الكوليرا»، «الأفعوان»، «لنكن أصدقاء»، «يوتوبيا في الجبال»، وقصائد أخرى. وتنحو بعض هذه القصائد، على رغم طابعها الشخصي، منحى ميتافيزيقياً أكثر نضجاً مما قد يحتمله عمرها آنذاك، وربما كانت تصدر في ذلك عن إحساسها الحدسي العميق بالشرور الكبرى التي تكتنف الحياة، ومنها، كما تدل قصائدها، ما نلاقيه من غدر المحبين، وما يهيمن على الحياة من سفاهة وقسوة ودمار، سواء بصورة مباشرة، أو من وراء المظهر الخارجي لسلوك الناس. وهي شاعرة مثيرة للاهتمام بالفعل، مع أن شعرها إما أن يكون قاصراً على أبعاد شخصية محضة، أو تعميمياً إلى حد قد لا ينسجم والحالة الخاصة التي يعيشها مزاج الشعب العربي في المرحلة الراهنة. ورغم اتساع أبعاد التجربة والمنهج لدى معلمها جبران خليل جبران، فإننا نعتقد أن أفضل قصائدها قد تكون أبقى وأكثر ديمومة من شعره.

(٦٤) انظر: كمال الدين، **الشعر العربي الحديث وروح العصر: دراسات نقدية مقارنة**، ص ١٦١ ـ ١٧٤، ومحيي الدين إسماعيل، «ملامح من الشعر العراقي الحديث،» **الآداب**، السنة ٣، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٥٥)، ص ٥٦. إلا أن خالدة سعيد أقرت بقدرتها في بعض القصائد على الجمع بين الجانبين الشخصي و«المجتمعي». انظر: خالدة سعيد، «الانكفاء إلى النفس،» في: خالدة سعيد، **البحث عن الجذور** (بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٦٠)، ص ٤٣.

ربما بسبب طريقتها الشخصية في تناول المشكلات الشمولية.

٤ ـ انتقال مركز الشعر إلى العراق

في نهاية الأربعينيات لم يبرز شعراء جدد مشهورون على الساحة الأدبية في مصر التي كانت لزمن طويل مركز المعرفة والأدب في الوطن العربي في العصر الحديث. وعلى الرغم من أن مصر كانت، منذ زمن طويل، تشجع التجريب والتنظير في الشعر، فإن الأدباء المصريين، باستثناء قلّة من أمثال أبي شادي ومندور ومحمد مصطفى هدّارة... إلخ.، لم يظهروا اهتماماً إلا بكتابات المصريين الآخرين[٦٥]، مستبعدين غيرهم من الكتّاب العرب في الأقطار الأخرى أو في الأمريكتين، وبذلك حرموا الشعراء المصريين من فوائد التطورات الغنيّة في الشعر التي كانت تجري خارج مصر، مما أثّر في علاقات مصر الأدبية مع جيرانها العرب. كانت أشد علاقات مصر الشعرية حتى نهاية الأربعينيات مع الآداب الغربية: الإنكليزية (العقاد، وأبو شادي، وشكري وأغلب الرومانسيين)، والفرنسية على درجة أقل (صبري، ومطران، وخليل شيبوب، وبشر فارس، وآخر ثلاثة من أصل لبناني). وبعد أن كانت مصر في العصور اللاحقة معقلاً مهماً لانتعاش الكلاسيكية المحدثة وداراً لمشاهير روادها، أصبحت ساحة لثورة رومانسية مهمة، كانت منذ العقد الثاني لا تقصر نفسها على روح الشعر ومحتواه بل تناولت بالتجريب المتطرف أحياناً كلاً من اللغة والشكل أيضاً. ورغم أن التحوّل من موقف كلاسيكي إلى موقف رومانسي في الشعر يعني بالضرورة تحوّلاً في الشكل واللغة، إلا أن ثورة رومانسية سليمة، تجيء مباشرة بعد إنجاز كبير في مجال الكلاسيكية المحدثة، لا بد أن يكون تحوّل الشكل واللغة فيها على درجة أقل شدة. والواقع أن هذا هو ما حدث في الرومانسية الناجحة في المهجر؛ وفي شعر أبرز الرومانسيين المصريين مثل علي محمود طه؛ وفي شعر أبي ريشة، والياس أبي شبكة، والتجاني وغيرهم من الرومانسيين والمجددين العرب الناجحين. لقد احتفظ هؤلاء الشعراء بقوة القديم وتماسكه في الشكل واللغة، مما ساعدهم على تمثيل التحوّلات الهائلة في الموضوع والعاطفة والموقف واللهجة. وكانت تجاربهم في الشكل ذات طبيعة أقل تطرفاً.

والواقع أن الثورة الشعرية في مصر كانت قد اتخذت طريقها منذ وقت ليس بالقصير. إن عندنا في تاريخ الشعر العربي أمثلة متفرقة مستقلة على تجريب مقصود لا يستند إلى دافع إبداعي حقيقي[٦٦]. وفي مصر الحديثة كان مثل هذا التجريب قد امتدّ

---

(٦٥) انظر الفصل الثاني من هذا الكتاب، ص ١٨٢ ـ ١٨٣، والفصل الثالث، ص ٢٧٠ ـ ٢٧١، ٣٠٧ ـ ٣٠٨، ٣٥٦ ـ ٣٥٧ وغيرها.

(٦٦) معروفة، في هذا المجال، التجارب المعزولة المخفقة التي قام بها شعراء معروفون مثل أبي=

على مدى ثلاثين سنة (من نهاية العقد الأول إلى أواسط العقد الخامس تقريباً). وقد جاءت بعض هذه التجارب في وقتها لأنها ساعدت في زحزحة الكلاسيكية المحدثة من موقعها الحصين. ولكن لسوء الحظ كان الشعراء المعنيّون بالتجريب يفتقرون إلى الدافع الإبداعي الأصيل الذي ينتقي بشكل غريزي الهدف الصحيح للتغيير(٦٧). وإذ نجد شعراء من ذوي الموهبة الأصيلة والحدس مثل علي محمود طه يحجمون عن التجديدات المتطرفة في الشكل أو في أسلوب المعالجة، نجد آخرين مثل شكري وأبي شادي أقل مهارة وأكثر جرأة. وعلينا أن نتذكّر أن هذه الفترة في مصر قد شهدت أعنف المناقشات وأطولها حول النظرية الشعرية، وأكثرها إرباكاً أحياناً. ولسوء الحظ لم يؤدِّ ذلك في نهاية الأربعينيات إلى ظهور شاعر ذي منزلة تمكّنه من توظيف كل ما تجمّع من معرفة ناجمة عن هذه الخبرة النقدية الطويلة، فيشق طريق الشعر، في متاهة التجارب والتنظير في العقود السابقة. وكان من نتيجة ذلك أن مصر، بدل أن تزخر بتجارب شعرية جديدة وناجحة، نجدها تغصّ بأفكار ومفاهيم عن الفن الشعري، بعضها فقد النضارة بفعل التكرار، لكن بعضها الآخر، كتلك التي عرضها محمد مندور في كتابه **في الميزان الجديد** وكتاباته الأخرى، يحق لمصر أن تفخر به في ذلك الزمن، فقد كانت رائدة ومبدعة، حافظت على ريادة مصر في مجال النقد الأدبي والشعري.

ماذا عن بقية الوطن العربي؟

في تونس لم تسمع أصوات شعرية جديدة مهمة بعد وفاة الشابيّ، وما كتب من شعر بعده لم يجد طريقه إلى خارج البلاد، كما فعل شعر الشابيّ في أوائل الثلاثينيات. أما الأقطار الأخرى مثل المغرب وليبيا والجزائر والعربية السعودية واليمن والكويت وغيرها فقد بقيت في ما فرضته من عزلة على نفسها. غير أنه لا يصح الحكم على النتاج الشعري في تلك الأقطار من خلال هذه العزلة. فإذا كان هذا الكتاب لم يحاول تقويم النتاج الشعري في هذه الأقطار، فإن ذلك يجب ألا يؤخذ دليلاً للحكم على قيمة ذلك النتاج. ذلك أن هذا الكتاب لا يعنى إلا بالنتاج الشعري الذي ساهم في

=العتاهية (انظر: أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق م. دي غويه (ليدن: بريل، ١٩٠٤)، ص ٤٩٧) ورازن العروضي (المتوفى سنة ٢٤٧هـ)، (للاطلاع على ابتكاراته، انظر: شهاب الدين أبو عبد الله بن عبد الله ياقوت الرومي، **إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب المعروف بمعجم الأدباء أو طبقات الأدباء**، تحقيق د. س. مرجليوث، ط ٢ (القاهرة: مطبعة هندية، ١٩٢٣ ـ ١٩٢٦)، ج ٤، ص ٢٠٩ ـ ٢١١ وج ٦، ص ١٦ ـ ١٧. انظر أيضاً ثبتاً بالبحور الجديدة المبتكرة التي لم تدرس بصورة جدية على الإطلاق، في: عبد المنعم خفاجي، **فن الشعر، عروض الشعر العربي وقوافيه**، ٢ ج (القاهرة: المكتبة المحمدية، ١٩٤٩ ـ ١٩٥٠)، ص ٦٦ ـ ٦٧... الخ.

(٦٧) انظر الفصل الثالث من هذا الكتاب، ص ٢١٣ ـ ٢١٤ و٢٢١ ـ ٢٢٥، والفصل الرابع، ص ٣٩٢ ـ ٣٩٦ وغيرها.

توجيه مسار الشعر العربي الحديث، أما التجارب المنعزلة التي تحدد نفسها بحدود محلية فلا يمكن أن تدخل في نطاق هذا المجلد.

أما في لبنان فإن النشاط الشعري كان قد بدأ يفقد أصالته بعد العطاء الكبير الذي قدّمه شعراء المهجر وشعراء لبنان نفسه (حيث كان يسيطر على الساحة في الثلاثينيات والأربعينيات شعراء مثل الأخطل الصغير، وصلاح لبكي، وأبي شبكة، ويوسف غصوب وسعيد عقل). ثم إن المدرسة الرمزية، بزعامة داعيتها الأول سعيد عقل، كانت لا تزال مرتبطة بالرمزية الفرنسية في القرن التاسع عشر، من دون أن تتصل كثيراً بالثقافة المحيطة بها. في نهاية الأربعينيات كان أبو شبكة قد توفي وأصبح شعر سعيد عقل مكرَّراً وأكثر ارتباطاً بالمنازع الكلاسيكية.

من ناحية ثانية، استطاعت سوريا في الأربعينيات أن تفخر باثنين من شعراء الطليعة يتميزان بالإبداع وبشعبية واسعة، هما عمر أبو ريشة ونزار قباني (المولود عام ١٩٢٣). أما أبو ريشة، فبالرغم مما في خياله من إشراق وقدرة على التصوير، وما في لغته من جزالة وعاطفية فإنه كان قد حدد نفسه عموماً بالموضعين الكبيرين اللذين كان يطلبهما جمهور القراء (والسامعين) وهما: الحب والوطنية. وقد ضيّق ذلك من مجال تطوره وحصره ضمن مجموعة ثابتة من القيم الشكلية والمعنوية، إلى حد ما. أما نزار قباني وهو ابن تاجر ميسور الحال في دمشق، فقد بدأ مسيرته الشعرية في أواسط الأربعينيات ببيان شعري أعلن فيه أن «مسوّغ الشعر هو ما يمنحه من لذّة»؛ وقد غدت تلك اللذة الشعرية في قصائده المبكرة قائمة إلى حد كبير على أوصاف حسية لجمال المرأة الجسدي، وبعض تلك الأوصاف مغرقة في التفاصيل. وبالرغم من الصفات الشعرية الكثيرة عند نزار قباني، ومن بينها قدرته الفذة على استخدام المصطلح الاجتماعي المعاصر في الشعر، فإن حدود الموضوع والموقف في بداية مسيرته الشعرية حالت دون قيامه بدور رائد في ثورة شعرية مهمة.

وقد تكوّن القطر الأردني الجديد من شرق الأردن والقسم الذي بقي من فلسطين بأيدي العرب بعد كارثة فلسطين عام ١٩٤٨. في نهاية الأربعينيات كان الأردن معطلاً من الناحية الفنية. فقد كان أفضل شعراء البلدين قد ماتوا، كإبراهيم طوقان وعبد الرحيم محمود، أو على وشك الموت كمصطفى وهبي التل، وكان الشعب في قبضة أشنع خراب ودمار اقتصادي. ولم تكن الجذور الفنية والثقافية قوية في فلسطين وشرق الأردن سابقاً، كما أسلفنا، وقد جاءت الكارثة السياسية لتخنق أيّ إمكانٍ للتطور الثقافي لسنوات مقبلة. وراح أغلب المثقفين يبحثون عن ملجأ أو عمل خارج الحدود. بعد ذلك، في الخمسينيات والستينيات، استطاع كثير من الفلسطينيين (حيثما وجدوا أنفسهم) القيام بدور ناشط في خلق شعر طليعي ونقد شعري. ولكن، في نهاية الأربعينيات كانت طاقتهم الإبداعية متجمّدة. ولم يبق في

الضفة الغربية من الأردن سوى صوت شعري مهم واحد، هو صوت فدوى طوقان، أخت إبراهيم الصغرى (ولدت عام ١٩١٧). وفدوى فتاة رقيقة ذات موهبة وخلق قوي، استطاعت خلال السنوات اللاحقة أن تواصل كتابة شعر يتميز بجزالة غير متوقّعة وصدق عاطفي في معقل المحافظة في نابلس، حيث ولدت ونشأت. لكن وجهة نظرها لم تكن في ذلك الوقت من الشمولية، ولا دراستها من التمكّن، بحيث تعينانها على القيام بدور رائد في التغيرات العامة في الرؤيا والأسلوب التي كانت على وشك الحدوث، في الشعر العربي.

وكان أن حدثت ثورة الشعر أخيراً في العراق. كان العراق لقرون عديدة معقل الشعر الذي بقيت تقاليده حيّة في مراكز الشيعة والسنّة في البلاد. وقد شهدت نهاية الأربعينيات تضاؤل أثر الزهاوي والرصافي، إذ كان شعرهما، وبخاصة شعر الزهاوي، لا يحمل من القوة والحداثة ما يكفي لترك أثر دائم في الحياة الشعرية في العراق والوطن العربي. وكان العراق في أثناء ذلك قد أنجب شاعراً كبيراً هو الجواهري الذي عبّر بشعره اللاهب عن ثورة الإنسان وغليانه الداخلي. وكان لشعره أثر عاطفي كبير في جمهوره، لكنه في أسلوبه ولغته كان يضرب في القدم بحيث لم يستطع أن يكون المثال الذي يصبو إليه شعراء الأربعينيات، رغم أن السياب ورث عنه جزالة في اللفظ وعاطفية في الأسلوب، كما تبعه في الصورة الشعرية والنبرة الغاضبة. ثم إن العراقيين، وهم أكبر القرّاء في الوطن العربي(٦٨)، كانوا يفيدون على مهل من التجريب والتنظير الذي كان يجري في مجالات شعرية أخرى في الوطن العربي، وبخاصة في مصر، ولكن من دون أن يتورّطوا في متاهات الجدل النقدي الذي كان يمكن أن يضبّب رؤيتهم الشعرية، ويبني لهم معايير نقدية مغلوطة. فبالرغم من حيوية التراث القديم لديهم استطاع العراقيون أن يتقبّلوا بحماس أعمال المجدّدين أمثال إيليا أبي ماضي، فطبعوا ديوانه **الجداول** مرّتين في النجف عام ١٩٢٧، وهي سنة صدوره. وكانت هذه الغريزة المشذّبة لديهم معينهم في إدراك المزايا الشعرية الحقيقية ودليلهم إلى اختيار ما ينطوي على قيمة فنيّة مبدعة.

لكن الشعر العربي المعاصر وحده لم يكن كافياً لشعراء الشباب في العراق في الأربعينيات. فإذا كانوا يطمحون إلى التجديد الفعلي فقد كان عليهم استقصاء ميادين

---

(٦٨) تحدث إلى المؤلفة عدة ناشرين من بيروت، بينهم بشير الداعوق من دار الطليعة، وسهيل إدريس من دار الآداب (وهو رئيس تحرير مجلة **الآداب**)، وبهيج عثمان من دار العلم للملايين، عن الحماس العظيم لكتب المؤلفين العراقيين. ويزجي زكي مبارك الذي أقام في بغداد عام ١٩٣٧ (انظر الفصل الثالث من هذا الكتاب، ص ٢٧٠ ـ ٢٧١) الثناء للعراقيين لموقفهم المتفتح تجاه أعمال الكتاب المصريين والعرب الآخرين، ولإقبالهم على القراءة، ولنشاطهم الأدبي العام.

غريبة والاطلاع على مصادر جديدة للجرأة المعنوية والفنية. كانت ثمة حاجة لإطلاق القيم الإنسانية والتعبير عنها في إطار حديث، وحاجة لإقامة علاقة أوثق مع التجربة الداخلية للشعب، الشعب العربي بأجمعه. واتفق أن هذه الميادين الغريبة كانت في الغالب الأقطار الناطقة بالإنكليزية، لذلك أصبح شعراء مثل ت. س. إليوت وليس سان جون پيرس هم أصحاب الأثر الأكبر في العراق بعد عام ١٩٤٨، حيث كان بعض أبرز المواهب الشعرية في الوطن العربي يبلغ مراحل النضج الفنّي. هنا كان شعراء من منزلة السياب والملائكة والبياتي يتجمعون لتكوين جبهة قوية للثورة الشعرية التي أطلقوها. وكان أغلبهم قد درس في كليات جامعة بغداد، حيث اطلعوا على الآداب الأجنبية، في لغاتها الأصلية أو في الترجمات. وقد دفعتهم سليقة شعرية حقيقية إلى التعرّف على الشعراء الأكثر حيوية في العالم الحديث، مثل ت. س. إليوت، وإيدث ستويل، وييتس، وأودن، وعزرا پاوند، إضافة إلى بعض شعراء الاشتراكية مثل بابلو نيرودا، وناظم حكمت، وفيديريكو غارسيا لوركا، وإيلوار، وأراغون وغيرهم، فأقبلوا على قراءة أعمالهم بنَهم شديد. ولا يمكن التقليل من أهمية هذه المعرفة، لأنها أوضحت لهم إمكان التغيير، كما أنها قدمت لهم الأمثلة الضرورية. لقد بزغت الحركة الجديدة من الشعر الحر استجابة لحاجة حقيقية نبعت من طبيعة الفن نفسه: الحاجة إلى التجديد والتغيير. وكان هؤلاء الشعراء في الواقع يعملون على مستويين اثنين: **الأول** واعٍ، يدرك، إلى حد ما، الأهمية الحيوية للحركة، **والثاني** غريزي، يدفعه حدس فني لَمْ يدرك أول الأمر أبعاد التجربة. وهذا يفسر سذاجة الأفكار الأولى عن التجربة لدى مقارنتها مع العمق والتفصيل في المحاولات اللاحقة في الشعر الحر. إن نجاح الحركة والإقبال السريع عليها من جانب العديد من الشعراء في جميع أنحاء الوطن العربي يبرهن على أن الشعر العربي في نهاية الأربعينيات، وبعد سنوات من التجريب والتطلّع، كان مستعداً لتغيير حقيقي، لا ينتظر سوى لمسة من موهبة شعرية أصيلة لتخرجه إلى الوجود.

ثانياً: اتّساع مجال الحركة: النظرية والتطبيق، الشكل والمحتوى

رأينا كيف أن الحرية في الشعر الحر تنبع من أن الشاعر غير مرتبط سلفاً بقانون ينظّم التفعيلات في بيت من الشعر. ففي قصيدة جيدة من الشعر الحر ثمة، بعبارة لاسيل آبركرومبي (Abercrombie) «شعور بحركة تتسع باستمرار»[٦٩] وتتصاعد نحو

---

(٦٩) Lascelles Abercrombie, *Poetry: Its Music and Meaning* (London: Oxford University Press, 1932), p. 15.

ذروة. ودليل الشاعر الوحيد في ذلك إحساسه الفني الخاص بالإيقاع والموسيقى، وحاجة محتوى القصيدة إلى شكل معيّن[٧٠] يتناسق معها.

وردت أول الأفكار عن حركة الشعر الحر في مقدمة نازك الملائكة لديوانها **شظايا ورماد**، «الأسلوب الجديد في ترتيب التفعيلات الخليلية يحرر الشاعر من ألوف القيود». هذا ما قالته الشاعرة ثم راحت تفسّر لماذا ترى أن هذا النظام الجديد أفضل من نظام الشطرين. وهي ترى سبب ذلك أن الاضطرار إلى ملء الأوزان المفروضة سَلَفاً في نظام الشطرين يؤدي إلى الحشو والإطناب. لكن الشكل الجديد يتجنّب ذلك فيسمح للشاعر بأن يتوقف عندما ينتهي معناه، فيؤدي ذلك إلى درجة أكبر من التركيز واليسر[٧١].

كان هذا التفسير يبدو بارعاً ومناسباً في ذلك الزمن، ولم يتجرد لتحديه أحد من الكتاب المهتمين بالحركة. ولكن من الواضح أن هذا التسويغ للحركة ينطوي على اتهام زائف لكثير من القصائد القديمة الكبرى التي كتبت بنظام الشطرين. ولا يمكن القول إن نازك الملائكة كانت ترمي إلى ذلك، ولكن شبابها وقلة خبرتها في ذلك الوقت، إضافة إلى جدّة الحركة، جعلتها غير قادرة في ذلك الحين على التوصّل إلى وعي حقيقي بما يكمن وراء الحركة من أسباب فنية أشد عمقاً. وكان يشاركها في رأيها كتّاب آخرون[٧٢]، ربما أدركوا بعد حين، عندما ظهر طوفان من القصائد الرديئة الهائمة التي كُتبت بأسلوب الشعر الحر، أن الحشو والإطناب لا تؤدي إليهما الكتابة في شكل معيّن، بل سببهما الشعر الرديء. إننا لا نرى في العادة ميلاً كبيراً إلى الإطناب في نظام الشطرين لدى شاعر كبير[٧٣]، لأنه سيختار بسليقته الوحدة

---

(٧٠) الشكل لا الأوزان. لقد وضعت بحوث مسهبة لوصف الأوزان منذ زمن بعيد باعتبار أن لكل منها موضوعاً معيناً. انظر: الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج ١، ص ٧٧ ـ ٤٨٤. ويبدي الطيب العديد من النقاط المعقولة، غير أن الممارسة تظهر لنا أن الشعراء يكتبون على أي وزن يختارونه لسبب أو لآخر. وقد شاعت بحور وأوزان معينة في فترات محددة، مثل «الكامل» في أوائل الخمسينيات، و«الخبب» و«الرجز» من أواسط الخمسينيات حتى الوقت الحاضر، وقد كتبت بهذه الأوزان قصائد من شتى الأنواع. وهناك أسباب فنية أخرى لاختيار الأوزان. حول هذا الأمر، انظر: أحمد نصيف الجنابي، «موسيقى الشعر، هل لها صلة بموضوعات الشعر وأغراضه؟،» **الأقلام** (كانون الثاني/ يناير ١٩٦٤)، ص ١٢٥ ـ ١٣٢.

(٧١) الملائكة، **ديوان نازك الملائكة**، ص ١١ ـ ١٥.

(٧٢) انظر كتابات إحسان عباس المبكرة في: **الثقافة** (١٠ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٥٢)، ص ١٦، وجبرا إبراهيم جبرا، في: **الآداب**، السنة ٣، العدد ١ (كانون الثاني/ يناير ١٩٥٥)، ص ١ وآخرين.

(٧٣) من المناسب في هذا المقام الاستشهاد بما يقوله باورا في معرض مناقشته المفهوم الكلاسيكي للشكل: «يجافي الحقيقة تماماً من يعتقد أن المفهوم الكلاسيكي لكل من القافية وبيت الشعر المنظوم يلزم الشاعر بأن يقول ما يريد قوله بأي شكل».

C. M. Bowra, *The Creative Experiment* (London: Macmillan, 1949), p. 21.

المناسبة التي يتناسق طولها مع المحتوى(٧٤) .

من الواضح، منذ البداية، أن أفضل أمثلة الشعر الحر كانت تتقدّم على النظريات التي كانت تحاول تفسيرها وتسويغها، لأن حاجة الشعر في ذلك الزمن كانت تدفع إليها. ويقدّم نجاح تلك القصائد نقيضاً طريفاً لبعض محاولات التجديد السابقة غير الناجحة التي كانت تقوم على النظريات الحديثة في الفن، المنقولة عن الغرب بشكل واع. إن شعراء حركة الشعر الحر لم يكونوا يدركون أول الأمر أهمية تجاربهم. ولم تظهرْ إلا بعد حين محاولات تفسير فنية واجتماعية ونفسية لها. وفي عام ١٩٥٤ نجد السياب الذي لم يكن يعنى كثيراً بالنقد، يكتب تعليقاً قصيراً على الشعر الحر يقول فيه إن الشعر الحر ليس ظاهرة عروضية وحسب بل هو بناء فني جديد يجسّد موقفاً واقعياً جديداً، جاء ليحطم الميوعة الرومانسية والصرامة الكلاسيكية والشعر الخطابي وأدب الأبراج العاجيّة(٧٥). وفي العام نفسه يسأل كاتب عراقي آخر:

---

(٧٤) هذه تجربة قد لا يدركها إلا الشعراء. فطاقة الشاعر الإبداعية تتناغم بشكل رهيف غير واع مع طول الشطر المقرر الذي لا ينفصل عن إيقاعه. وهو إذ يؤلِّف، تقوم الكلمات عادة بترتيب نفسها لتلائم قياس الوزن من دون أن تتخطى المعنى. ويصدق هذا الوصف على الشكل المقطعي كذلك، ولكن في المقطع المعقّد ثمة قدراً أكبر من الاصطناع والوعي بالحدود وتغيّر الأطوال والقوافي. أما في شكل الشطرين، وهو الشكل الذي استقام عليه منذ عهد طويل، أفضل الشعر العربي، فإن انتظام الوحدات الوزنية وتكافؤها قد أوغل في أعماق اللاوعي في الطاقة الإبداعية عند أجيال من الشعراء حتى أصبح أشبه بالغريزة. ولعل عملية الإبداع في وزن الشطرين تختلف إلى حد ما عن سواها. فالشاعر الجيّد يَنْظُم عادة من دون كبير وعي بالحدود الوزنية في هذا الشكل. يتضح ذلك بصورة جلية في قول الجاحظ: «أفضل الشعر تنسجم عناصره وتسلُس ألفاظه. وعندها تعرف أنه نظم على نحو حسن، وسكب في إهاب موحد. ويروح يجري على اللسان جري الطلاء». ورد في: ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج ١، ص ٢٥٠ ـ ٢٥٧ (رغم أن أفضل الشعراء قد يلجأون إلى نوع من الحشو أحياناً). فقد كانت مسألة الحشو والإيجاز موضع اهتمام العديد من العلماء القدامى. انظر على سبيل المثال: ابن رشيق القيرواني، المصدر نفسه، ج ١، ص ٢٥٠ ـ ٢٥٧، في حديثه عن الإيجاز والاختصار في الشعر، وانظر أيضاً فصله الممتع عن الحشو الذي يرى أن الشعراء إنما يلجأون إليه للحفاظ على سلامة الوزن في البيت (ج ٢، ص ٦٩ ـ ٧٢)، وانظر في ص ٧١ تعليقه على المتنبي، ثم عرضه الكلمات التي تستخدم ركائز في الشعر. ويمكن الناقد الحديث أن يبين أن هذه الكلمات نفسها ما زالت تستخدم على سبيل الحشو في الشعر الحر، بل يمكن إضافة الكثير من الكلمات إلى قائمة الحشو القديمة.

وثمة مسألة ثانية ذات أهمية كبرى وهي أن جميع التراكيب الوزنية مهما كان نوعها محدودة ببحورها الخاصة، وفي الشعر الحر قد يجد الشاعر أنه ليس حراً إلى الدرجة التي يظن، ولا هو بقادر على إنهاء السطر حيث يشاء، لأن عليه الالتزام بمتطلبات البحر. وبالطبع فإن الشعر الحر، مع مرور السنين، استطاع أن يجد عدة مسارب جديدة لحرية الوزن ليست في متناول نظام الشطرين، وسنعرض لذلك عما قريب. والذي كان على النقاد قوله إن الشعر الحر يسمح بحرية أكبر في المناورات الوزنية إلا إنه وسيلة للتخلص من شكل الشطرين الذي يستدعي الحشو والتصنّع.

(٧٥) السياب، «تعليقان،» ص ٦٩.

«أليس من حق المضامين الجديدة في الأدب أن تفتّش عن أشكالٍ جديدة؟»[٧٦] مؤكداً بذلك العلاقة الوطيدة بين الشكل والمحتوى، إضافة إلى الإيحاء بأن الشكل الجديد جاء نتيجة للمحتوى الجديد في الشعر، وهو قول ليس صحيحاً تماماً كما سبق إيضاحه، لأن القصائد الأولى من الشعر الحر كانت تقليدية المحتوى. غير أن هذا الكاتب يومئ أيضاً إلى وجود سبب تقني لهذه الحركة عندما يقول بأن هذا الشكل لم يُقصد لذاته بل لإنقاذ الشعر العربي من غنائيته وقوافيه الرتيبة. في هذه الملاحظة يتضح الربط بين الشعر الحر والواقعية المحدثة.

«لقد احتضنت الواقعية الحديثة الظافرة في العراق هذه الطريقة لملاءمتها لأدب الالتزام، للأدب الذي يعتبر كيان الشعب العربي الاجتماعي غير معقول وغير عادل... للأدب الذي يغترف موضوعاته من دنيا الحياة والواقع، بحيث أصبح التخفّي وراء القافية والأسلوب والتزويق والنوازع الفردية دلالة على انعدام الثقافة الموضوعية عند الشاعر».

عندما كان هؤلاء الكتّاب يكتبون عام ١٩٥٤ كانت تجربة الشعر الحر قد تطورت إلى حركة قوية. وكانت تفسيرات نازك الملائكة لهذه الحركة تتطوّر كذلك؛ لكن المرء كان يستطيع أن يلمس بعض التناقضات في كتابها **قضايا الشعر المعاصر** (١٩٦٢) وهو مجموعة مقالات نشرت أغلبها في الخمسينيات ثم جمعتها مع بعض التصويبات. إننا نجد لديها مثلاً فكرة صحيحة بأن الشعر الحر ظاهرة عروضية[٧٧]، لكنها تناقض ذلك في فصل آخر وتقول إن وراء الحركة أسباباً نفسية واجتماعية[٧٨]. وكان يمكن تجنب هذا التناقض لو أنها حاولت الربط بين السببين. فالحقيقة أن السببين ليسا متناقضين بالضرورة: فالشعر الحر بدأ في الأساس تجريباً في الشكل، لكنه في الخمسينيات وجد تقبّلاً لأسباب نفسية واجتماعية. كان الدافع في نهاية الأربعينيات نحو التغيير والتجديد، وهو دافع دائم الوجود في كل فن حي، قد بلغ بالشعر العربي نقطةً غدا فيها ذلك التغيير ضرورياً. وكان شعراء الجيل الجديد يختلفون جذرياً عن شعراء الجيل السابق. فقد كانت ثقافتهم أوسع وأكثر حداثة. وبفضل ما حمله الجيل السابق من ثقافة رومانسية ورمزية، استطاع الجيل اللاحق استيعاب شعراء الحداثة في أوروبا. فبدل دراسة شعراء الرومانسية والرمزية في القرن التاسع عشر توجّه الجيل الجديد إلى دراسة مختلف التجارب الشعرية في القرن العشرين واستوعبوها

(٧٦) جواد، «حول الشعر الحر...» ص ٦٩ والهامش.

(٧٧) الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٥١.

(٧٨) انظر: نازك الملائكة، «الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر،» في: المصدر نفسه، ص ٣٥ - ٤٨.

إلى حد ما. وعلاوة على ذلك، فقد عرفوا عن كثب مرارة تجربة مأساوية مدمرة كشفت عن عقم غير محتمل ولا مسوّغ له في الأمة. وقد استطاعوا مواجهة المشكلة بكثير من الواقعية والنضج وأعادوا وصف الموقف بعبارات حديثة. والواقع أن ذلك الجيل من الشعراء كان من أول من قاسى كثيراً من الوضع الذي ساد بعد عام ١٩٤٨. ولم ينجُ أحد من الشعراء البارزين من عقابيل تلك الكارثة، أما أولئك الذين أبدوا عدم اكتراث شعري (واجتماعي) تجاه ذلك الوضع الإنساني في أول الأمر فإنهم سرعان ما تحوّلوا عن موقفهم إلى آخر أكثر التزاماً.

كان الشكل القائم قد «استنفد إمكانات مصطلحه الشعري» حسبما قد يقول س. م. باورا[٧٩]. وإذ نجد تجارب الرومانسية والرمزية التي استخدمت نظام الشطرين قد برهنت على ما في هذا الشكل من طواعية ومرونة بالغة، وأدخلت فيه كلمات «دارجة» ذات علائق عاطفية منبثقة من التجربة المعاصرة، إلا أن هذا الشكل، رغم ذلك، كان لا يزال مشبعاً بتراث عصور من الغنائية التقليدية. لقد كانت المناحي المأساوية الكئيبة في الفترة التي أعقبت كارثة فلسطين في حاجة إلى شكل يخلو من جميع العلائق العاطفية التي قد تحول دون خلق قصائد تلائم المواضيع والمواقف الجديدة. ولا شك أن الفن يحتاج إلى أن يغيِّر شكله المعبِّر بين حين وآخر لكي يجدّد نفسه. ولم يكن من بين شعراء الشطرين في الخمسينيات إلا قلة نادرة استطاعت أن تتجنّب الأسلوب واللهجة والإشارات العاطفية والتوكيد الخاص الذي ميَّز شعر من سبقهم، سواء من شعراء الكلاسيكية المحدثة أو الرومانسية أو الرمزية، وبخاصة بسبب استخدامهم مصطلحاً أكثر معاصرة. فقد كان شعرهم، كما يقول باورا أيضاً وهو يصف نوعاً مماثلاً من الشعر، «شعراً منتظم [الأجزاء، متكافئاً] ذا موسيقى عالية... تمنح من خلالها لذة خاصة»[٨٠]، نوعاً من اللذة لم تبد ملائمة للعصر الحاضر.

في مقال كتبته نازك الملائكة عام ١٩٥٨[٨١] تتحدث عن رفض جيل الروّاد من الشبّان لما تدعوه بالنمط الرتيب[٨٢]؛ وعن تطلعهم إلى الاستقلال في اختيار الشكل

---

(٧٩) Bowra, *The Creative Experiment*, p. 2.

(٨٠) المصدر نفسه، ص ٣.

(٨١) الملائكة، «الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر».

(٨٢) كان نظام الشطرين موضع هجوم في الخمسينيات بتهمة «الرتابة». لكن الرتابة التي يمكن أحياناً أن تميّز شعر القافية الواحدة هي صفة شعراء بعينهم أكثر منها صفة شكل شعري بعينه. فالقافية والشكل المنتظم عرفتها لغات عديدة (ففي الإنكليزية توجد المزدوجة البطولية (Heroic Couplet) في شعر القرنين السابع عشر والثامن عشر. وفي الفرنسية يوجد الوزن الإسكندري في الفترة نفسها)، لكن استعمال الشاعر لهما هو الذي يقرر قدرتهما على الإثارة والإنعاش أو على بعث الرتابة والملل. ورغم أن هذا الشكل =

الذي يريدون، وعن موقف جديد من الحياة أكثر واقعية، وعن تفضيلهم المحتوى على الشكل. وكان ثمة شعراء ونقاد آخرون يحاولون تقويم التجربة الجديدة. ففي شتاء ١٩٥٧ أصدر يوسف الخال (١٩١٨ ـ ١٩٨٦) مجلة مخصصة للشعر في بيروت، بعنوان **شعر**، وفي السنة نفسها ألقى الخال محاضرة أشار فيها إلى الشعر الجديد باسم «الشعر الحديث»(٨٣)، وهي تسمية حلّت محل تسمية «الشعر الحر»(٨٤)

= اتهمه الكثيرون بالاعتماد على الموسيقى الخارجية وحدها (انظر على سبيل المثال: علي أحمد سعيد [أدونيس]، «محاولة في تعريف الشعر الحديث،» **شعر**، السنة ٣، العدد ١١ (صيف ١٩٥٩)، ص ٨٣)، فإنه يستمد حياته نفسها من قدرته على السماح للشاعر بأن يحمل ذلك الشكل دفقات من العاطفة يمكن أن تبعث فيه إثارة وثّابة هي أبعد ما يكون عن الرتابة. لمناقشة تلاعب شوقي بنظام شطري البيت، انظر الفصل الثاني من هذا الكتاب، ص ٧٧ ـ ٧٨. انظر أيضاً: سلمى الخضراء الجيوسي، «الشعر العربي المعاصر: تطوره ومستقبله،» **عالم الفكر** (الكويت)، السنة ٤، العدد ٢ (تموز/يوليو ١٩٧٣)، هامش ٣٢٩.

(٨٣) حول هذه المحاضرة «مستقبل الشعر في لبنان»، انظر: **محاضرات الندوة اللبنانية**، المجلد ١١ (أيار/مايو ١٩٥٧)، ص ٣٦٧ ـ ٣٨٤، وانظر ملخصاً لهذه المحاضرة في: **شعر**، السنة ١، العدد ٢ (نيسان/ابريل ١٩٥٧).

(٨٤) ثمة تسميات أخرى لهذا الشعر. فقد استعمل محمد النويهي اسم «الشعر الجديد» وجعل منه عنواناً لكتابه **قضية الشعر الجديد** ولكنه في نهاية الكتاب يقترح على الشعراء والنقّاد إطلاق تسمية «الشعر المنطلق» بديلاً من «الشعر الحر»، وهو الاسم الذي أطلقته نازك الملائكة. وهو لا يناقش تسمية «الشعر الحديث» على رغم أنها كانت شائعة لعدد من السنوات بين نقّاد وشعراء معروفين. والواقع أن تسمية الخال تصدر عن الاستعمال القديم عندما قسّم العباسيون شعراءهم إلى «محدثين» (أو «مولّدين») و«متقدمين». انظر: يوسف الخال، «**قضايا الشعر المعاصر**، لنازك الملائكة،» **شعر**، السنة ٦، العدد ٢٤ (خريف ١٩٦٢)، ص ١٤٠.

وأقرب تسمية إلى ذلك هي «الشعر المستحدث» التي استعملها الأبياري. وترد عبارة «الشعر الجديد» كذلك عند زكي نجيب محمود وعز الدين إسماعيل، بينما يدعوه عز الدين الأمين باسم «شعر التفعيلة». حول الأبياري، انظر: **المجلة** (القاهرة)، العدد ٨١ (أيلول/سبتمبر ١٩٦٣)، ص ٢٧؛ حول زكي نجيب محمود، انظر: **المجلة**، العدد ٥٧ (تشرين الأول/أكتوبر ١٩٦١)، ص ٢٨؛ حول عز الدين إسماعيل، انظر: إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ٦٢ وغيرها، وحول ع. الأمين، انظر: عز الدين الأمين، **نظرية الفن المتجدد** (القاهرة: ١٩٦٤)، ص ١٥ وغيرها. ولكن إذا كانت تسمية «الشعر المنطلق» عند النويهي أفضل من «الشعر الحر» لما توحي به هذه التسمية من حرية مطلقة، فإنها تبقى مرتبطة بالشكل. وتشمل تسمية الخال، مثل تسمية العباسيين، التغييرات في الشكل والمحتوى معاً. كان البحث عن «الحداثة» و«المعاصرة» يشكّل هوساً في الخمسينيات لدى شعراء الطليعة ونقادها، وبخاصة أولئك الذين كانوا يساهمون في مجلة **شعر**؛ لذلك يبدو أن هذه التسمية كانت تستجيب لهدفهم. غير أن شيئاً من الغموض ينتاب هذه التسمية لأن ما هو حديث اليوم لن يبقى كذلك، إنما ما حدث هو أن هذه التسمية استطاعت أن تظل مرتبطة بهذه الحركة الشاملة التي بدأت في الخمسينيات، مثلما انحصرت تسمية «المحدثين» بالمجددين العباسيين، إلا أن كلمة «الحديث» هذه، التي ارتبطت بحركة التغيير الحيوي في شعر الرواد وكانت مدرسة واضحة المعالم، تطوّرت في نهاية السبعينيات فتحوّلت إلى «حداثة» و«حداثي» وقامت لها دعوة هائلة افتتن بها الشعراء والنقاد من دون أن يتمثل أغلبهم حقيقة معنى الحداثة وتقنيّاتها ورؤياها؛ وعلى الأخص رؤياها، كما سيجيء في فصل لاحق.

بالنسبة إلى كثير من الناس عند الحديث عن هذه الحركة.

كان شيوع هذه التسمية الجديدة يشير إلى بلوغ اندماج كامل بين الشكل والمضمون. والواقع أن المحاولة التي لم تقتصر على تجديد شكل الشعر وبنيته، بل تناولت محتواه وموقفه ولهجته ولغته، كانت موضع سعي واع وغريزي معاً، بفعل التطور في الفهم والتعمق في الوعي لدى الشعراء الذي جاء نتيجة للضغوط الاجتماعية والسياسية.

ترى ما هو هذا «الشعر الحديث» في رأي يوسف الخال؟ كان أول ما قام به مهاجمة ما كتب من شعر في الخمسينيات(٨٥). فقد كان يرى أن الشعراء استمروا في كتابة قصيدة تقوم على وحدة البيت من دون وحدة القصيدة كلها، تماماً كما كان الأمر في الشعر القديم، وما زالوا محافظين كذلك على الأغراض والمواضيع نفسها عند الشعراء القدامى، وما زالت نظرتهم للأمور و«تجربتهم الكونية في الحياة» تنبع من «عقلية اجترارية عتيقة». وهذا يبرهن، كما يرى الخال، على أن الحياة بالنسبة إلى هؤلاء الشعراء لم تتجدد إلا في الظاهر. يقول: «وما دام العقل في لبنان غارقاً بعد في الرومانسية والانطوائية والباطنية، خائفاً واجفاً من مجابهة نفسه واتخاذ قراره الحاسم في ما كان وما هو عليه وما ينبغي أن يكون... فمن العبث الادعاء بأن له شعراً حديثاً بالقياس إلى تراثه الشعري القديم»(٨٦).

هذا هجوم غير رفيق لا يأخذ في الاعتبار أن التجارب نفسها التي ينتقص منها، كالرمزية في لبنان، كانت قد أتت في وقتها المناسب، وتقع في اللّب من التجربة الحديثة.

إن مسار التطور المستمر في الشعر العربي في القرن العشرين، كما تابعناه في هذا الكتاب، لم يكن إجمالاً موضع اهتمام نقاد الخمسينيات الذين كتبوا عن الشعر. هذا الموقف يتسق مع روح الفترة الجديدة التي تميّزت برفض حاد للتجارب السابقة في الشعر والسياسة والحياة. ثم إن الخال لم يكن يروي حكاية الشعر العربي في العصر الحديث، بل كان يدعو إلى مفهوم جديد، وكجميع الدعاة إلى المفاهيم الفنية الجديدة (أو المذاهب السياسية الجديدة) كان يبدأ، غريزياً، بتحطيم المفاهيم والمقاييس القائمة،

---

(٨٥) قدّم هذه المحاضرة في «الندوة اللبنانية» في بيروت، وكانت مخصصة للشعر «اللبناني»، لكن تحليله شمل الإنتاج الشعري في الوطن العربي جميعاً. وقد عاد في مجلته **شعر** يتناول بالنقد الشعر العربي عموماً.

(٨٦) محاضرة يوسف الخال في: **محاضرات الندوة اللبنانية**، المجلد ١١ (أيار/مايو ١٩٥٧)، ص ٣٧٢.

ليحول بينها وبين فرض معارضتها المحتومة على المذهب الجديد(٨٧).

ولكنه كان على حق إذ يقول إن الشعر في زمانه لم يكن «حديثاً» بالمقارنة مع الشعر العالمي المعاصر. فبعض الشعراء كما يقول، كسعيد عقل مثلاً، كانوا يعيشون جسدياً في حقبة من الزمن وروحياً وفكرياً في حقبة أخرى، لذلك لم يكونوا أحياء على الإطلاق. فروح العصر يجب أن تنعكس في الشعر الحديث، كما إن على الشاعر العربي الحديث أن يساهم مع الشعراء الآخرين في العالم في مسؤولية الحضارة الحديثة.

لكن أفضل ما في هذه المحاضرة المهمة هي المواصفات التي أعطاها للشعر «الطليعي التجريبي» الذي يجب أن يقوم على الأسس التالية:

أولاً: التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يعيها الشاعر بجميع كيانه ـ أي بعقله وقلبه معاً(٨٨).

ثانياً: استخدام الصورة الحية ـ من وصفية أو ذهنية ـ حيث استخدم الشاعر القديم التشبيه، والاستعارة، والتجريد اللفظي، والفذلكة البيانية، فليس لدى الشاعر كالصور القائمة في التاريخ أو في الحياة وما يتبعها من تداع نفسي يتحدى المنطق ويحطم القوالب التقليدية.

ثالثاً: إبدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب.

رابعاً: تطوير الإيقاع الشعري العربي وصقله في ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أي قداسة.

خامساً: الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي.

سادساً: الإنسان ـ في ألمه وفرحه، خطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقارته

---

(٨٧) بالنسبة إلى مفهوم العنف الايديولوجي، فإن المؤلفة مدينة بالشكر للبحث الرائع الذي قدمه نديم البيطار حول العنف في الثورة في: نديم البيطار، **الايديولوجية الانقلابية** (بيروت: المؤسسة الأهلية للطباعة والنشر، ١٩٦٤)، وبخاصة ص ٧٢٠.

(٨٨) يذكرنا هذا القول بكلام باورا في وصف «الحقيقة» في الشعر الأوروبي الحديث: «الحقيقة التي يريدون [الشعراء المحدثون] ليست الحقيقة المحض أو الحقيقة العادية، ولا هي محض تجنّب الزيف، بل كل الحقيقة بأكمل ما تحمله الكلمة من معنى، الحقيقة كما يرونها بطباعهم جميعاً، عندما تكون أفهامهم وحساسياتهم وعواطفهم متيقظة». Bowra, *The Creative Experiment*, p. 6.

وعظمته، حياته وموته ـ هو الموضوع الأول والأخير. كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم[٨٩].

سابعاً: وعي التراث الروحي ـ العقلي العربي، وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقويمها كما هي من دون ما خوف أو مسايرة أو تردد.

ثامناً: الغوص إلى أعماق التراث الروحي ـ العقلي الأوروبي، وفهمه وكونه، والتفاعل معه[٩٠].

تاسعاً: الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم. فعلى الشاعر اللبناني الحديث ألا يقع في خطر الانكماشية كما وقع الشعراء العرب قديماً بالنسبة إلى الأدب الإغريقي[٩١].

عاشراً: الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة. فالشعب مورد حياة لا تنضب، أما الطبيعة فحالة آنية زائلة.

وفي سنة ١٩٥٩ كتب شاعر آخر مشدداً على عنصر الرؤيا في الشعر. فالشعر الحديث رؤيا عند أدونيس (المولود عام ١٩٢٩) ـ تغيّر في نظام الأشياء، ثورة ضد الأشكال التقليدية والنظام الشعري، ورفض لمواقف الشعر القديم والأساليب التي استنفدت أغراضها. فوظيفة الشعر هي أن يرى ما تمنعنا الألفة والعادة من رؤيته، أن يكتشف العلائق الخفية، وأن يستعمل لغة ومجموعة من المشاعر والتداعيات الملائمة للتعبير عن ذلك كله. ويقول، مشيراً إلى قول بودلير، إن الشعر الحديث يجب أن يهمل الحدث، لأنه يتعامل مع ظواهر أكثر ثباتاً ـ فهو متوجّه نحو المستقبل. ولأنه يهمل الحدث فإنه لا يعود واقعياً، لأن الواقعية تقرّبه من النثر العادي بإرغامه على استخدام الألفاظ في سياقها المألوف. الشعر الواقعي يتعامل مع أفكار ومشاعر معروفة

(٨٩) يذكرنا هذا بأفكار ميخائيل نعيمة الأولى في **الغربال** وقد سبقت الإشارة إليها في الفصل الثاني من هذا الكتاب، ص ١٥٧ ـ ١٥٨.

(٩٠) النقطة السابعة هنا تبعث على التوجّس، إذ توحي بوجود قدر كبير جداً يجب رفضه في التراث الثقافي العربي، مما يتطلّب شجاعة وجرأة. من ناحية ثانية تشير النقطة الثامنة إلى إيثاره التجارب الثقافية الأوروبية. وقد رسّخت السنوات اللاحقة هذا الموقف عند الخال وكذلك عند «جماعة مجلة **شعر**» مما ألحق كثيراً من الضرر بمجلة نفيسة. والواقع أن الجماعة لم يكن لها معرفة عميقة بالتراث القديم، وربما كان أحد أسباب هذا الموقف عزوف غريزي عن عنصر التكرار في الأدب العربي المعاصر الذي كان يقوم على أسس تقليدية ذات سيطرة قوية على أذهان الأغلبية، ولكن «جماعة مجلة **شعر**» ذهبوا إلى أبعاد كبيرة في رفضهم ولم يدعموا موقفهم بأدلة دامغة. غير أن تلك الهجمات ساعدت في خلخلة التمسّك غير المعقول بالمكرّرات الثقافية المستهلكة التي بقيت قائمة على رغم ذلك، إلا أنها في الوقت نفسه أوجدت شعوراً باللاإنجاز عند المثقف العربي الحديث.

(٩١) ليس لهذا القول أي داع، لأنه لم يكن هناك أي تجنب للتجربة الشعرية الغربية منذ زمن طويل.

سلفاً، وتصبح وظيفته جميعها هي التعبير عن ذلك عن طريق التركيبات الإيقاعية. بينما جوهر الشعر الحديث يقوم على النقيض من القيم الواقعية. فلكي يكون الشعر حديثاً بالفعل، يجب أن يكون هدفه القصيدة ذاتها، لا أي فكرة أو مشكلة خارجية[٩٢].

غير أن هذه كانت محاولة للبرهنة على فرضية غير منطقية عن طريق تسلسل منطقي في التفكير. فإذا كان الشعر الحديث ضد الانشغال بالأحداث فإن ذلك لا يستتبع القول بأنه غير واقعي. كما إن الرؤيا الواقعية لا تقوم على الأحداث وحدها. وكذلك الحدث نفسه ليس بالضرورة شيئاً ضد الشعر. ففي زمن الأحداث الكبرى التي غيّرت حدود أوطان برمّتها واقتلعت الملايين وشرّدتهم، يُترجم الحدث فوراً إلى جميع أنواع التجربة، من الميتافيزيقية التي يبدو أن أدونيس يفضّلها، إلى التجربة الجماعية والشخصية. هذه التجربة ليست منوّعة وحسب، بل إنها قد تكون غير متوقّعة كذلك، وليس من الضروري أن تكون الاستجابات لها نابعة من أفكار أو عواطف مسبقة. ففي شعر أدونيس، نفسه، لا يعيش الشاعر في فراغ، لأن قسماً كبيراً من ذلك الشعر يقوم على تجربة حقيقية جداً كثير منها منبثق من الأحداث. والواقع أن قدرة الشاعر الحديث على أن يضفي مذاقاً فردياً وجديداً على معنى التجربة الجماعية الحقيقية هو الذي يعطي وزناً للتجارب الشعرية الجديدة. فلو استطاع المرء أن يوافق أدونيس على حاجة الشعر إلى معالجة جديدة تماماً، فإنه لا يوافقه على مفهوم الواقعية لديه على أنها ضد الشعر.

ولأجل أن يكون الشعر عظيماً، يضيف أدونيس، يجب أن نستطيع أن نلمح من خلاله رؤيا للعالم، وهو قول لا يخلو من صدق. لكن الناقد في أي عصر يجب ألا يحدد نفسه بالشعر العظيم وحده، فيهمل تجارب كثيرة جيّدة، جذّابة، ممتعة، ذات قيمة فنية من دون أن تكون عظيمة. غير أن أدونيس على حق إذ يرفض تدخل الشعر المباشر في نشر مذهب أو في سبيل الإصلاح. «ليس الأثر الشعري انعكاساً بل فتح. وليس الشعر رسماً بل خلق»[٩٣]. وهو على حق كذلك إذ يقول إن الاستجابة العاطفية للشعر يجب أن تكون شخصية وجماعية، فردية وكونية، رغم أن المرء ما زال يحس أنه إنما يتحدث عن الشعر العظيم وحده.

أما عن الشكل الشعري فينادي أدونيس بحرية أكبر فيه، لأن الشعر الحديث باعتباره رؤيا وكشفاً، غامضٌ، متردّد، لامنطقي. ولا تنبع الموسيقى في الشعر الحديث من تناغم بين أجزاء خارجية ومقاييس شكلية، بل تنبع من تناغم داخلي

(٩٢) أدونيس، «محاولة في تعريف الشعر الحديث،» ص ٧٩ ـ ٩٠.

(٩٣) المصدر نفسه، ص ٨١.

حركي هو أكثر من أن يكون مجرد قياس وراء التناغم الشكلي الحسابي، تناغم حركي داخلي هو جوهر الموسيقى في الشعر. هذا، كذلك، إنكار ميزة بإثبات ضدها، إذ مما يفقر الشعر أن نرفض جميع التجارب التي تستغلّ الإمكانات الموسيقية في الوزن والقافية. فالذي يهدف إليه الشعر الحديث هو التأكيد على أن الموسيقى الخارجية ليست جوهرية في القصيدة إذا أحسّ الشاعر أن تجربته تتطلّب إخراس العنصر الموسيقي في القصيدة. فهو يبحث عن الحرية التي تمكّنه من المناورة بالقصيدة على أي مستوى يريد من طبقة الصوت أو من الانسياب أو الإيقاع أو الغنّة. لذلك بوسع المرء أن يقول إن الشعر لا يشترط فيه الموسيقية أو علو النغم جميعاً، كما إن الشعر ذا الصفة الموسيقية ليس ضد الشعر من حيث الأساس(٩٤).

ويشترك أدونيس مع شعراء العصر الحديث في أوروبا في رفضه الجمال مطلباً يسعى إليه الشكل الشعري أو الشعر عموماً. ويقول إن الفرق بين الشعر والنثر لا يعود إلى منطقية التركيب اللفظي، أو إلى الوزن والقافية، فمثل هذا التمييز شكلي لا جوهري. وهذه محاولة للدفاع عن قصيدة النثر التي انبرى لمناقشتها بعد ذلك بشكل مستفيض.

وأخيراً، فإن الذي يريد فهم حركة الشعر الحديث عليه، في نظر أدونيس، أن يخلص وعيه وعقليته من الأمور التالية:

١ ـ السلفية، فالعقلية السائدة في بلادنا عقلية سلفية ينبع مثلها الأعلى من الماضي لا من المستقبل.

٢ ـ النموذجية، [وهي] أن الكمال الشعري من وجهة نظر العقلية السائدة، كائن سابق في التراث الشعري العربي...

٣ ـ الشكلية، فالتعلّق بالنموذج أدّى إلى التعلق بالشكل. فليس الشعر من وجهة نظر العقلية السائدة رؤيا بل صناعة ألفاظ.

٤ ـ التجزيئية، فلا تنظر العقلية السائدة إلى القصيدة ككل وكوحدة، بل تنظر إليها كأجزاء منفصلة مستقلة.

٥ ـ الغنائية الفردية.

٦ ـ التكرار، فالثقافة العربية ثقافة إعادة وتكرار. إنها تدور ضمن عالم مغلق، محدد قَبْلياً، لا حركة فيه. فحقائق هذه الثقافة حقائق أبدية، أزلية، لا يجوز تخطّيها.

ويختم أدونيس قوله بأن «أعظم ما يقوّم به الحركة الشعرية الحديثة، بتجسيدها الأعمق والأكمل، في مجلة **شعر**، هو أنها حركة مكرسة في هذه الآونة للبحث،

---

(٩٤) حول هذه النقطة، انظر: Bowra, Ibid., pp. 21-23.

للتلمسات، للتقدم البطيء. إنها جهد حياتنا المعاصرة وتوترها، لكي تنمو وتتفتح وتتكامل، بدون حدّ».

ثالثاً: الشعر الملتزم

كانت الدعوة إلى الأدب الملتزم قد وجدت أكبر دعم لها على صفحات مجلة **الآداب** التي تأسست عام ١٩٥٣، لكن كثيراً من المجلات والصحف الأخرى ساهمت في ذلك الدعم. لقد جاءت هذه الدعوة في بواكير القرن العشرين ولم يكن دافعها الأول الوظيفة الاجتماعية الطبيعية التي كانت قد لازمت الشعر العربي التقليدي في تاريخه الطويل[٩٥]، بل كان دافعها الآن معتقدات اجتماعية سياسية حديثة. كان الكاتب والمفكر المصري سلامة موسى (١٨٨٧ ـ ١٩٥٨) اشتراكياً حاول نشر فكرة «الأدب من الشعب وللشعب». وكانت إنجازاته كاتباً ومفكراً ومربياً ذات أثر كبير[٩٦]، لكن أهميته بالنسبة إلينا في هذا المجال تقع في أنه ربما كان أول كاتب يثير، من وجهة نظر اشتراكية، مسألة الاتصال الجماهيري وضرورة الكتابة بلغة الشعب. وهو الرائد الأول في هذا المجال. لذلك راح يهاجم كثيراً من التقاليد الأدبية السائدة، ويحمل على البلاغة وأدب الملوك والأمراء، ويدعو إلى استعمال لغة قريبة من لغة الشعب[٩٧]. وفي خلال حياته كان يصرّ على فكرة الصدق في الأدب وعلى مقترب واقعي إلى مشكلات المجتمع[٩٨]، غير أن نشاطه تضاعف في الخمسينيات في

---

(٩٥) قبل ذلك ببضعة عقود لم يكن ثمة سؤال لمن يكتب الشاعر أو الأديب. كانت فكرة النخبوية في الأدب قد تلاشت منذ بدايات القرن العشرين ووجد الشاعر نفسه مدفوعاً بتراث قوي لتوجيه صوته نحو الجمهور الواسع في الوطن العربي. لكن «الشعب» الذي كان الشاعر يخاطبه لم يكن جمهور الكادحين بل كان المجتمع الوطني، أو، بعبارة أدق، جمهور الشعر الذي كان يجمع إلى محبة الشعر التقليدية اهتماماً، اكتسبه حديثاً، بالقضايا الوطنية. فشعر العقود الأولى من هذا القرن إذا كانت له أغراض اجتماعية، وكان يعتمد في شعبيته على الوسط الاجتماعي ولكن في حدود إطار اجتماعي تقليدي. وقد كان الرومانسيون ومن بعدهم الرمزيون، بالطبع، هم الذين أدخلوا اتجاهاً جديداً واكتسبوا جمهوراً جديداً. وقد ساعد الرمزيون في إشاعة فكرة النخبوية من جديد في الشعر وذلك في مناقشاتهم في الثلاثينيات والأربعينيات حول «الشعر الصافي» و«الفن من أجل الفن» كما سبق الكلام عليه في الفصل عن الرمزية.

(٩٦) حول اتجاهاته الفكرية، انظر: غالي شكري، **سلامة موسى وأزمة الضمير العربي** (صيدا؛ بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٦٥)، ومحمود الشرقاوي، **سلامة موسى، المفكر والإنسان** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٥). وحول حياته، انظر سيرته الذاتية: Salāma Mūsā, *The Education of Salāma Mūsā*, translated by L. O. Schuman (Leiden: E. J. Brill, 1961).

(٩٧) انظر مقالتي سلامة موسى: «الأدب الملوكي والأدب الشعبي،» و«الأدب للشعب،» في: سلامة موسى، **الأدب للشعب** (القاهرة: مؤسسة الخانجي، ١٩٦١)، ص ٣٧ ـ ٥٥ و٢٤ ـ ٣٣.

(٩٨) تجدر الإشارة هنا إلى تأكيده بأنه هو الذي أدخل عبارة «الفقر، والجهل، والمرض» إلى الأدب العربي دفاعاً عن الجماهير المضطهدة. انظر: موسى، **الأدب للشعب**، ص ١٦٤ ـ ١٦٥. وقد أصبحت هذه =

أعقاب ثورة ١٩٥٢، أي قبل وفاته مباشرة، وانتشرت أفكاره وتأثيره على اتساع الوطن العربي، مما أكسبه جمهوراً أكبر.

في لبنان غدا أثر الكاتب الاشتراكي عمر فاخوري ملموساً على أثر نشر كتبه: **الباب المرصود** عام ١٩٣٨، وهو مجموعة مقالات عن الشعر كان قد كتب معظمها في العشرينيات، و**الفصول الأربعة** عام ١٩٤١ و**أديب في السوق** عام ١٩٤٤. وقد اكتسب الكتاب الأخير شهرة كبيرة بسبب هجوم الكاتب على أدب «الأبراج العاجية» ودعوته الصريحة إلى أدب ملتزم. وفي عام ١٩٤٢ كتب فاخوري مقالة مهمة هاجم فيها مفهوم «الفن للفن» وطالب الأدباء بأن يتركوا أبراجهم العاجيّة و«ينزلوا إلى الميدان، بين البشر المعذبين، يشاركونهم آلامهم وآمالهم، مخاوفهم ومخاطرهم، أفراحهم وأحزانهم»[(٩٩)]. وقد ترددت أصداء دعوته لا في الأربعينيات وحدها، بل بتأثير متزايد في الخمسينيات، عندما كانت المناقشات حول الالتزام في أوجها.

وقد كان رئيف خوري (١٩١٣ ـ ١٩٦٧) أكبر تأثيراً في نشر الأفكار اليسارية عن الالتزام في الخمسينيات. وهو كاتب لبناني، ومربٍّ وقاصّ وناقد ومؤرخ أدبي. وقد كان محباً للأدبين الكلاسيكي والحديث معاً، واشتهر في الأربعينيات بكتابه القيِّم **الفكر العربي الحديث وأثر الثورة الفرنسية في توجيهه السياسي والاجتماعي** الذي صدر عام ١٩٤٣، وقد سبقت الإشارة إليه كثيراً في هذا الكتاب، كما اشتهر بمقالاته عن الأدب. وقد كان رئيف خوري اشتراكياً متحرراً استطاع أن يبقى مخلصاً لمبادئه الأولى، وسط كثير من الضغوط المتضاربة. وفي عام ١٩٤٢ كتب يقول إن الكاتب هو الذي يعيد تشكيل أو «هندسة» روح الإنسان، لكنه يجب أن يبقى حراً وألا تكون أفكاره مقولبة له مسبقاً[(١٠٠)]. ولم يتحوّل خوري عن وجهة النظر هذه.

=العبارة من الشعارات الرائجة في الكتابات الواقعية في الخمسينيات. وللمزيد عن آرائه في الأدب والأدب الملتزم، انظر: الشرقاوي، المصدر نفسه. انظر أيضاً كتب موسى الأخرى: سلامة موسى، **الأدب الإنجليزي الحديث** (١٩٣٤)؛ **في الحياة والأدب** (القاهرة: مطبعة المجلة الجديدة، [د. ت.]) (طبع للمرة الأولى عام ١٩٣٠)؛ **مقالات ممنوعة** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٥٩)، و**مختارات سلامة موسى** (القاهرة: المطبعة العصرية، [د. ت.]).

(٩٩) عمر فاخوري، «عزلة الأديب،» **الأديب** (بيروت)، السنة ١، الجزء ٢ (شباط/فبراير ١٩٤٢)، ص ١٨. وحول فاخوري، انظر: مارون عبود: «عمر فاخوري،» ص ٢١١ ـ ٢١٤ و«في ذكرى عمر،» ص ٢٢٠ ـ ٢٢٢، في: مارون عبود، **جدد وقدماء**، ط ٢ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٣)؛ رئيف خوري، «هكذا علمنا عمر فاخوري،» في: رئيف خوري، **الأدب المسؤول** (بيروت: دار الآداب، ١٩٦٨)، ص ٢١١ ـ ٢١٥، ومحمد يوسف نجم، «الفنون الأدبية،» في: الجامعة الأميركية في بيروت، هيئة الدراسات العربية، **الأدب العربي في آثار الدارسين** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦١)، ص ٣٧٨ وما بعدها.

(١٠٠) رئيف خوري، «ينابيع الأدب،» **الأديب**، السنة ١، الجزء ١٢ (كانون الأول/ديسمبر ١٩٤٢).

وعلى الرغم من إيمانه بنظام اشتراكي للمجتمع وبموقف اشتراكي نحو دور الكتّاب والنقّاد، فإنه لم يتردّد في انتقاد الرقابة السوفياتية على الكتّاب في الاتحاد السوفياتي[١٠١]. وقد كان في ذلك إشارة إلى استقلال عظيم يميّزه، في وقت كان الاتحاد السوفياتي فيه يمثل قوة معنوية عظمى للاشتراكيين العرب في كل مكان. بوسعنا القول إنه، إلى جانب ذلك الطود الشامخ مارون عبود، كان الاثنان يمثلان جبهة من الرصانة والاستقامة النقدية في لبنان، تضفي قيمة معنوية فعلية على التفكير الأدبي والمواقف النقدية. وقد كان دوره أساسياً في نشر أفكار الأدب الملتزم في الخمسينيات. فهو يرى أن الكاتب مسؤول اجتماعياً[١٠٢]، وأن أولئك الكتّاب الذي يعيشون في أبراج عاجية، ويكتبون في مواضيع منفصلة عن الحياة (وهو يشير هنا بالذات إلى فكرة «الشعر الصافي») إنما يسدلون الستار على حقائق الاستعمار وشكاوى العمال والفلاحين، ويطمسون صراع الشعب من أجل الديمقراطية والحرية والاستقلال. فهم لذلك مرتبطون اجتماعياً بمعنى سلبي، أي بمعنى ضد اجتماعي. أي إنهم انهزاميون. وفي تناوله العلاقة بين السياسة والأدب، يؤكد أن السياسة موضوع ذو أهمية كبرى للشعب. فهو يقول: «والذي أراه أن الأديب العربي ملزم، خصوصاً في هذه الفترة من البعث العربي القومي، بأن يجعل لأدبه معنىً سياسياً عن قصد ووعي، ذلك لكي ينهض الأدب بواجبه الأصيل في إذكاء حب الحرية في النفوس والإبانة عن معالم الطريق إلى الحرّية»[١٠٣].

وفي رأيه أن هذا المعنى «السياسي» يمكن أن يدخل حتى في قصيدة غزل تمتلئ بروح من التحدّي والقوة بدلاً من اليأس والوهن. وقد جاءت محاضرته «الأديب يكتب للكافة» جواباً عن محاضرة طه حسين «الأديب يكتب للخاصة»، فترددت أصداؤها في أواسط الخمسينيات، وأثارت الروح لدى ألوف القراء وكسبت دعمهم. ومما قاله، «الأدب فعل خلق فردي، ولكن بمادة اجتماعية لا ميتافيزيقية. مادة تنبع من الحياة الشعبية المتحركة المتجددة لتجعلها أعمق وعياً في تحركها وتجدّدها»[١٠٤]. وكانت هذه المناظرة التي نظمتها اليونسكو في بيروت عام ١٩٥٥ قد اكتسبت أبعاداً

---

(١٠١) رئيف خوري، «التوجيه في الأدب،» في: خوري، **الأدب المسؤول**، ص ١٢٣ ـ ١٣٤، وكانت هذه المقالة قد نشرت تحت عنوان: «عودة إلى مسألة: التوجيه في الأدب،» **الآداب**، السنة ٣، العدد ٨ (آب/أغسطس ١٩٥٥).

(١٠٢) انظر: المصدر نفسه، ص ٤٦ وما بعدها.

(١٠٣) المصدر نفسه، ص ٥٧.

(١٠٤) رئيف خوري، «الأديب يكتب للكافة،» في: المصدر نفسه، ص ٩٧.

كبيرة وأثارت نشاطاً فكرياً كبيراً[١٠٥]. ويمكن أن تُعدّ أهم مناظرة أدبية في الخمسينيات.

وكأغلب الكتّاب الذين يدعون إلى فكرة أدب ملتزم بالشعب، يطالب رئيف خوري بوضوح اللغة وبساطتها[١٠٦]. وكان أسلوبه الأدبي الخاص مثلاً أعلى لهذا الشرط، إذ استطاع خلال مسيرته أن يلائم بين النظرية والتطبيق، وقد تيسّر له ذلك الإنجاز بسبب تكامله الفكري. ورغم أنه لم يستطع التعاطف كثيراً مع التجارب المتقدمة في الشعر الحديث[١٠٧]، فإنه يظل واحداً من أشجع الكتّاب الذين وجّهوا روح الخمسينيات[١٠٨]. وكانت وفاته خسارة كبيرة للأدب.

وثمة كتّاب آخرون في سوريا ولبنان ساهموا كذلك في إشاعة أفكار الأدب الملتزم، القائم على المبادئ الماركسية. ففي عام ١٩٥٠ نشر شحادة الخوري في دمشق كتابه المشهور **الأدب في الميدان**، ينافح فيه بإيمان شديد مؤثر عن مبادئ الأدب الملتزم النابع من النظرية الماركسية حول الموضوع. ففي رأيه، أن على الأدب أن يدخل ميدان الصراع الاجتماعي ويلتزم بالجماهير المسحوقة ـ الفلاحين والعمال ـ ليكون سلاحاً يحاربون به من أجل حقوقهم، ويستعيدون به إيمانهم بإنسانيتهم[١٠٩]. وقد استعمل مصطلح ««الواقعية المحدثة» في هذا الكتاب.

وفي استعراضه القيّم لتطور النظرية الأدبية في الوطن العربي بين عامي ١٨٦٠ و١٩٦٠، يصف محمد يوسف نجم تكوين «رابطة الكتّاب السوريين» عام ١٩٥٤،

---

(١٠٥) انظر المحاضرتين، ومحاضرة طه حسين، «الأديب يكتب للخاصة،» ص ١٠٤ ـ ١١٩، ومحاضرة خوري، ص ٨٩ ـ ١٠٣، في: خوري، **الأدب المسؤول**. وللمناقشات التي دارت حول هذه المناظرة، انظر: «لمن يكتب الأديب؟ تعليقات حول مناظرة الدكتور طه حسين ورئيف خوري،» **الآداب**، السنة ٣، العدد ٧ (تموز/يوليو ١٩٥٥)، وموريس صقر، «طه حسين في مناظرته وكتبه،» **الآداب**، السنة ٣، العدد ٥ (حزيران/يونيو ١٩٥٥)، ص ٧ ـ ١٠، حيث يظهر الكاتب ما يتلمسه من تناقض في آراء طه حسين حول هذه المسألة.

(١٠٦) خوري، المصدر نفسه، ص ٩٧، ١٠٠ وغيرها.

(١٠٧) عندما سئل عن رأيه في الابتكار في الشعر العربي الحديث، أجاب: «الابتكار... نشأ عن قصور [الشعراء] وضعف جذورهم الشعرية». انظر: **لسان الحال** (بيروت)، ٢٨/٣/١٩٦٥، ص ٦.

(١٠٨) حول إنتاجه الفكري والنقدي، انظر المقدمة بقلم ميشال سليمان لمجموعة مقالاته، في: خوري، المصدر نفسه، ص ٧ ـ ١٣. انظر أيضاً: **الآداب**، السنة ١٥، العدد ١٢ (كانون الأول/ديسمبر ١٩٦٧). ولمجموعة من المقالات عنه، انظر: شكري فيصل، «رئيف خوري في سيرته الفكرية،» **الآداب**، السنة ١٦، العدد ١٧ (تموز/يوليو ١٩٦٨)، ص ٩ ـ ١٠.

(١٠٩) اقتبست من: شحادة الخوري، **الأدب في الميدان**، كما وردت في: نجم، «الفنون الأدبية،» ص ٣٨١.

وهي مجموعة من الكتّاب والشعراء الاشتراكيين الذين نشروا عدة مجموعات قصصية وشعرية، بينها ديوان الشاعر الاشتراكي شوقي بغدادي **أكثر من قلب واحد** الذي صدر عام ١٩٥٥ في دمشق. وقد أوقفت فعاليات اتحاد الكتّاب هذا عام ١٩٥٨ عندما أقيمت الوحدة بين سوريا ومصر.

وفي العراق نشط الشعراء الاشتراكيون في كتابة شعر ذي سياق اشتراكي، ومن بينهم عبد الوهاب البياتي وكاظم جواد والسياب. وقد اتخذوا أمثلتهم من شعراء اشتراكيين بلغوا شهرة عالمية مثل: فيديريكو غارسيا لوركا، وناظم حكمت، ومایاكوفسكي، وبابلو نيرودا، وأراغون وغيرهم، فطبّقوا تلك المفاهيم الاشتراكية على شعرهم. ويمكن القول إن البياتي أهم من يمثّل الواقعية المحدثة في العراق، وربما في الوطن العربي، لأنه بدأ ينشر مجموعات شعرية تكشف عن الالتزام بهذه الفكرة، وعن روح تجريبية. لكن شعره على رغم ذلك لا يخلو من بعض الرتابة. ويعبّر السياب عن مفاهيم التوجّه الاشتراكي في قصائده الطوال، مثل «المومس العمياء»، «حفار القبور»، «الأسلحة والاطفال». ولكنه تحوّل بعد ذلك إلى نوع آخر من الالتزام كان وضع الإنسان العربي فيه يستحوذ على أفكاره. وكان ذلك نتيجة تجربة الشاعر الخاصة ووعيه، لا نتيجة اختيار عامد لموضوع اشتراكي. وبالرغم من جودة القصائد السابقة الذكر فإنها تقصّر عن كثير من شعره اللاحق.

وبحلول أواسط الخمسينيات توسّع انتشار مبادئ الواقعية الاشتراكية في الأدب[١١٠]. وكانت مطاليبها الرئيسية أن يشدّد الكتّاب على تصوير الحياة الواقعية لتشمل الصراع الاجتماعي بين الطبقات، صراعاً يكون الأبطال فيه دوماً من المضطهَدين. وكان المفهوم السائد هو أنه يجب ألا تصدر نظرة الكاتب عن مفاهيم ميتافيزيقيّة، بل يجب أن تقوم على أسس علمية منطقية واضحة، وأن الشكل والمحتوى متّحدان، يعتمد أحدهما على الآخر. كما أنه يجب أن تشيع في الأدب روح التفاؤل والإيمان، والقوة والعزم، فيساند صراع الطبقات ويضفي عليه مسحة الانتصار[١١١].

---

(١١٠) تتضح الأهمية البالغة لهذه المسألة من نظرة سريعة إلى المجلات الأدبية في أوائل الخمسينيات. وكانت **الآداب** من المنابر الرئيسية للنقاش بما نشرته من مقالات وما أجرته من استبيانات. انظر، على سبيل المثال، الاستبيان الذي نشرته بعنوان: «لمن، ولماذا تكتب؟،» **الآداب**، السنة ٢، العدد ١١ (تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٥٤)، و«الأدب والسياسة،» **الآداب**، السنة ٢، العدد ١٢ (كانون الأول/ديسمبر ١٩٥٤).

(١١١) مثال ذلك أن حسين مروّة، الكاتب اللبناني الاشتراكي المعروف، يقول في معرض حديثه عن شعر خليل حاوي: «ولكن كيف نرتضي أن ينفث في أعصاب جيلنا «سحر» اليأس... أيحسب شاعرنا أن مثل هذا الصنيع يخلق الحياة في الأرض الموات؟ أم سيقول لنا: هذه تجربتي وليس يعني أحداً أن «أنفعل» بتجربة هي من شؤوني الخاصة؟». انظر: حسين مروة، **دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي** (بيروت: مكتبة المعارف، ١٩٦٥)، ص ٤١٧.

أما «نظرة المؤلف»، بعبارة إدموند ويلسون، «فيجب أن تكون نظرة الطليعة الكادحة»(١١٢).

في عام ١٩٥٥ نشر المصريان محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس كتاباً مهماً في بيروت من النقد النظري والتطبيقي يقوم على مفاهيم ماركسية. حول معنى «الواقعية الاجتماعية» يقول أنيس إنها ليست الواقعية في تجربة الكاتب الشخصية. فعلى الكاتب أن يفهم تجربته من خلال الواقع العام لا الواقع الفردي. لذا كان الوعي بهذه المشكلات العامة ضرورياً للفنان. ففي العمل الفني يكون للمقترب أهمية كبرى، لأنه يجب أن ينطوي ويشدّد على النوع الصحيح من الأخلاقية الاجتماعية(١١٣). ومن الطريف ملاحظة الهجوم على الوجودية، تلك الفلسفة الفردية المدمّرة التي تنكر الحقيقة الموضوعية للواقع الإنساني(١١٤)، وترفضها، فهي توصف بأنها عملية تغريب، لا فعل التزام وشعور بمسؤولية إنسانية حقيقية(١١٥). فالأفكار الوجودية عن الواقع الاجتماعي «فجّة غير ناضجة»، لأن المسؤولية الإنسانية يجب أن تكون على معرفة واعية بالمشكلات الموضوعية في العالم، لا أن تكون مقترباً عاطفياً غائماً. الوجودية حركة انهزامية رجعية. إنها طريق واضح، لا بين اليسار واليمين كما يدعي أتباعها، بل عودةٌ إلى الرجعية والانهزام.

يجب أن يبلغ العمل الفني وحدة كاملة بين الشكل والمحتوى، وحدة عضوية، تتناغم الصورة فيها بعضها مع بعض من داخل العمل الفني حتى اكتماله(١١٦). وفي الرواية(١١٧) يجب أن يتخذ الأبطال موقفاً تجاه الأشياء والأحداث، كما يجب أن يكون حل مشكلاتهم معتمداً لا على دافع فردي، بل على دافع سياسي عام. أما الخصومة في المجال الأدبي في مصر، فلم تكن معركة بين القديم والجديد بل بين أصحاب الواقعية المحدثة وخصومهم(١١٨). وعن موقف الكتّاب الأساس يقول المؤلفان إن الغضب وحده يشكل خطراً، لأن الغضب الذي لا يرافقه أمل يؤدي إلى اليأس لا

---

(١١٢) Edmund Wilson, *The Triple Thinkers: Twelve Essays on Literary Subjects* (London: J. Lehmann, [1952]), p. 197.

(١١٣) محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، **في الثقافة المصرية** (بيروت: دار الفكر الجديد، [١٩٥٥])، ص ٣٦ ـ ٤٠.

(١١٤) المصدر نفسه، ص ٩٨.

(١١٥) المصدر نفسه، ص ٤٤ و٤٨.

(١١٦) المصدر نفسه، ص ٤٤ و٤٨.

(١١٧) انظر الفصل الخاص بالرواية المصرية الحديثة في: المصدر نفسه، ص ١٤٥ ـ ٢٠٤، ولا سيما ص ١٦٥.

(١١٨) المصدر نفسه، ص ٣١.

محالة[١١٩]. ومن بين الكتّاب موضع الهجوم كان ت. س. إليوت الذي يوصف بأنه واحد من أكبر الرجعيين في الفكر الحديث[١٢٠]. يعرض هذا الجدل بقوة وثقة لكنه شأن الكثير من التفكير المذهبي، يؤدي التعصّب للمذهب دوراً كبيراً في سير النقاش، وفي محاولة تطبيق المؤلفين لمبادئهما على العمل الفني، وكثيراً ما ينال ذلك من أحكامهما الجمالية.

ثمة كتّاب آخرون تناولوا الواقعية الاشتراكية. فاللبناني حسين مروّة الذي كتب المقدمة لكتاب **في الثقافة المصرية** نشر كتاباً له بعنوان **قضايا أدبية** في القاهرة عام ١٩٥٦. وقد تحدث في هذا الكتاب، بين مواضيع أخرى، عن الكتّاب التقدميين والرجعيين. فالكاتب في رأيه يكون تقدمياً عندما يأخذ في الاعتبار حركة التاريخ وبروز القوى المتطورة الجديدة التي لا مفر من تصادمها مع الطبقة المنهارة[١٢١]. وسواه، ساهم اللبناني علي سعد بعض المساهمة في الدعوة إلى الالتزام[١٢٢]، مثلما فعل محمد مفيد الشوباشي في مصر[١٢٣]. أما محمد مندور، فهو رغم دعواه أنه قد أصبح واقعياً اشتراكياً[١٢٤]، فقد بقي في نقده الشعري متحرراً في الأعماق. ففي كتابه **قضايا جديدة في أدبنا الحديث** لا نلمس شيئاً من المقترب المذهبي الصارم الذي يميز مروّة وأنيس والعالم وغيرهم من نقاد الواقعية الاشتراكيين[١٢٥].

إن تطوير النقاد مبادئ الواقعية الاشتراكية وأفكار سارتر عن الالتزام، مما يأتي الحديث عنه، قد وجد صدى في حاجة العصر إلى جميع أنواع الوسائل التي قد تساعد في عملية إعادة البناء وتجديد الحيوية والتكفير الروحي. ولكن فترة الخمسينيات لم تكن في الوقت المناسب لاستخدام الأفكار الاشتراكية على نطاق شعبي، لأن تلك

(١١٩) المصدر نفسه، ص ٣٢.

(١٢٠) المصدر نفسه، ص ١٧.

(١٢١) المصدر نفسه، ص ١٢.

(١٢٢) بالإضافة إلى مقدماته لكتبه النقدية ولكتاباته الأخرى، انظر المقابلة التي نشرت معه في: **لسان الحال**، ٢٨/٣/١٩٦٥، ص ٦.

(١٢٣) كمثال على جهوده في هذا المجال، انظر: محمد مفيد الشوباشي، **الأدب والفن في ضوء الواقعية** (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٥٧).

(١٢٤) انظر المقابلة معه في: **الآداب**، السنة ٩، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٦١)، ص ٣٨ - ٣٩.

(١٢٥) حول الثقافة الاشتراكية، انظر: لويس عوض، «الثقافة الاشتراكية،» في: لويس عوض، **دراسات في النقد والأدب** (بيروت: المكتب التجاري، ١٩٦٣)، ص ١٤١ - ١٤٩، وإحسان عباس، «الواقعية الحديثة،» في: إحسان عباس، **فن الشعر** (بيروت: دار بيروت، ١٩٥٩)، ص ١٢١ - ١٣٧. ويقوم عوض في هذا الفصل بالدعوة إلى الثقافة الاشتراكية بينما يقدم عباس وصفاً للحركة.

الفترة كانت ذروة القومية العربية في العصر الحديث، يوم كان انهماك الشعب وممثليه في نهضة تقوم على القومية العربية هو الذي يفوز بالدعم والتأييد. لذلك تقبّل الكتّاب القوميون أفكار الأدب الملتزم بلا تردد(١٢٦) من دون أن ينحازوا إلى الفكر الاشتراكي. ويجب ألا ينظر إلى هذا التقبل على أنه تناقض أو قلب للمبادئ، بل لجوء طبيعي من جانب الشعراء والكتّاب المعنيّين للإفادة من كل ما يصل إلى أيديهم من سلاح في سبيل التقدم. كانت القومية العربية في الخمسينيات ظاهرة تلقائية. لذا لم يقع الانشقاق الفعلي في الحقل الأدبي بين الاشتراكيين والقوميين الذين سارعوا إلى التكاتف معهم، بل بين أولئك الداعين إلى الالتزام في الأدب وبين أولئك الذين كانوا يرون في مثل هذا الانشغال ابتذالاً للأدب ونزولاً بمستوياته. لذلك كانت الخصومة جمالية بشكلها العام. وسنلخص وجهات النظر المختلفة في نهاية هذا الفصل.

لكن نظريات الماركسيين العرب في الأدب لم تكن وحدها العوامل المؤثرة في الجيل الصاعد من الشعراء التجريبيين. فقد استطاع جان ـ بول سارتر(١٢٧) في الخمسينيات أن يترك آثاراً عميقة وإن كانت أقل وضوحاً. وقد كان أثر سارتر في تكوين بعض المواقف لدى جيل الشعراء الروّاد يتأتى من طريقين: انشار نظريته في الأدب الملتزم وانتشار أفكاره الوجودية التي كانت ذات أثر مهم في تكوين الموقف الأدبي عند جيل الشعراء الذي بدأ يتسلق مراقي الشهرة في الخمسينيات. في هذا القسم سيكون اهتمامنا منصبّاً على الأثر الأول.

بين شباط/فبراير وتموز/يوليو ١٩٤٧ نشر سارتر في مجلته **الأزمنة الحديثة** سلسلة من المقالات بعنوان «ما الأدب؟» سرعان ما أثبتت أهميتها. وفي عام ١٩٤٨ كتب هنري بير عن هذه المقالات يقول إنها «ربما ستبقى أحد أهم أمثلة التعبير عن العقيدة، لا في هذا العصر وحسب بل في تاريخ الأدب الفرنسي جميعاً»(١٢٨). لا شك في أن

---

(١٢٦) من الأمثلة البارزة على ذلك الناقد المصري رجاء النقاش. انظر: رجاء النقاش، **أدب وعروبة وحرية**، كتب ثقافية؛ ١٦٧ (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٣)، الذي يجمع فيه بين الأفكار القومية والاشتراكية.

(١٢٧) على رغم أنه لم تجر دراسات واستقصاءات كاملة لهذا التأثير، فإن أهميته كما تجلت في الشعر العربي الحديث قد غدت موضع اعتراف من جانب بعض الكتاب. انظر: لويس عوض، نجيب محفوظ وعبد الرحمن بدوي، «ندوة **الآداب**: أدبنا المعاصر... في ضوء التيارات الفلسفية،» **الآداب**، السنة ١٠، العدد ٣ (آذار/مارس ١٩٦٢)، ص ١١٠ ـ ١١١. بل إن بعض الكتاب يعتبرون هذا التأثير مؤشراً أساسياً في الأدب العربي الحديث، انظر: إحسان عباس، «الاتجاهات الفلسفية في الأدب العربي المعاصر،» **الآداب**، السنة ١٠، العدد ٣ (آذار/مارس ١٩٦٢)، ص ١٢.

(١٢٨) من المقالة الممتعة المفيدة لـ: Henri Peyre, «Existentialism: A Literature of Despair?,» reprinted from: *Yale French Studies* (New Haven, CT), vol. 1, no. 1 (Spring-Summer 1948), p. 29.

مقالات سارتر تحليل دقيق للعلاقة بين الكاتب وجمهوره. وهي تنطوي على القول إن الذين ينالون من القيم المعنوية فعلاً هم أولئك الشعراء والكتّاب الذين، بعبارة پيْر، «قد تمتعوا بفوائد نظام اجتماعي رفضوا أن يكون لهم فيه أي اهتمام... وجرّدوا أنفسهم عن معاناة معاصريهم؛ وزوّقوا كلماتهم لمن سيخالفهم، وارتفعوا برصانة فوق زمانهم ومكانهم ليكونوا عالميين منعزلين»(١٢٩).

من المستحيل في هذا المجال تلخيص جميع تلك المناقشة التي بدت شديدة الطرافة والجدّة في عيون معاصري سارتر. غير أن أفكار الالتزام التي عرضها سارتر منذ ذلك الحين قد تفشّت لدى الكتّاب الآخرين بحيث لم يعد من الممكن الآن تلمسّ طرافتها الكاملة الأولى. في الوطن العربي كانت أفكاره تمتزج أحياناً، في كتابات النقاد، مع تلك الأفكار التي تقوم على النظريات الماركسية الصرف في الأدب. ويشتد وضوح ذلك في كتابات رئيف خوري الذي بدأ الكتابة عن الأدب الملتزم قبل ظهور هذه المقالات، والذي عاد في أواسط الخمسينيات يهاجم الرقابة الشيوعية والتدخل في الحرية الجوهرية عند الكاتب(١٣٠). يقول سارتر عن هذا الموضوع «مساكين هم المفكرون الشيوعيون. لقد هربوا من عقائديّة طبقتهم الأصلية ليجدوها في الطبقة التي اختاروها. وهذه المرة لم يعد ثمة مزاح، العمل، الأسرة، الوطن ـ تلك هي الكلمات التي عليهم أن يتغنّوا بها. أظن أنهم أحياناً يودّون لو يستطيعون الإفلات، لكنهم مقيّدون»(١٣١).

والالتزام عند سارتر ينشأ تلقائياً من كون الكاتب «يضطر إلى الاستجابة إلى مطلب بعينه، وهو الذي قد كُلّف، سواء أراد أو لم يرد، بوظيفة اجتماعية معينة»(١٣٢). ويرى

---

(١٢٩) المصدر نفسه.

(١٣٠) قد يكون خوري متأثراً كذلك بأفكار تروتسكي عن حرية الفنانين. وربما كانت دراسة تروتسكي القصيرة بعنوان **الأدب والثورة** التي نشرت عام ١٩٢٤ تمثل أكثر الآراء تحرراً عن الفن ظهرت في روسيا بعد الثورة. وخلاصة الفكرة «أن الدولة السوفياتية (وحزبها الحاكم) لا يحق لها أن تفرض على الفنانين والكتّاب ما يجب أن يفعلوه وكيف يفعلونه... فالإبداع الفني يخضع لقوانينه الخاصة؛ ولا يستطيع أن يزدهر ويكون صادقاً نحو نفسه من دون تجريب وتطور حر لا يعيقه عائق». انظر: Isaac Deutscher, ed., *The Age of Permanent Revolution: A Trotsky Anthology* (New York: Laurel, 1964), chap. 17, introduction, pp. 299-300.

وانظر الحديث عنه في: Wilson, *The Triple Thinkers: Twelve Essays on Literary Subjects*, pp. 191-193. غير أن ويلسون قد أساء فهمه.

(١٣١) Jean-Paul Sartre, *What is Literature?*, translated from the French by Bernard Frechtman (London: Methuen, 1950), pp. 194-195.

قارن ذلك بأفكار خوري في حملته على السياسة الأدبية السوفياتية، في: خوري، **الأدب المسؤول**، ص ١٢٧ ـ ١٣٠.

(١٣٢) Sartre, Ibid., p. 56.

سارتر أن الدوافع الرئيسية للإبداع الفني تكمن في «الحاجة للشعور بأننا ضروريون بالنسبة إلى العالم»[133]. والكاتب في رأيه ملتزم «عندما يحاول أن يبلغ أصفى وعي وأكمله بكونه مسؤولاً، أي عندما يجعل التزامه التلقائي المباشر يرقى إلى المستوى التأملي، بالنسبة إلى نفسه وإلى الآخرين. فالكاتب الأمثل وسيط، وموقف الوساطة هذا هو التزامه الأول»[134].

ويلخص پير أفكار سارتر فيقول إن واجب الكاتب الأول، في رأي سارتر، أن «يعيد إلى اللغة كرامتها ويجدّد شباب التقنيات البالية ويحوّلها. والواجب الثاني الوقوف ضد كل ظلم[135] مهما كان مصدره. ثم يأتي تصوير العالم والشهادة عليه. وفوق كل شيء، أن يبني[136].

على الكاتب إذاً أن ينحاز. ثمة عدوّان، الواحد للآخر: الشيوعية والرأسمالية. لكن التزام الكاتب هو للطبقة العاملة. هنا يتحدث سارتر عن الطبقة العاملة الفرنسية التي أصابت قدراً من التعليم[137]. لكن الكاتب العربي في الخمسينيات لم يكن قادراً على فرض المطلب نفسه بالدرجة نفسها من الاقتناع، لأسباب واضحة؛ لذلك كان أغلب التوكيد (وليس جميعه) يقع على التزام الكاتب أن يكتب «عن» الجماهير. بوسع المرء أن يرى في ذلك سبب الضبابية في الكتابة بعامة عن الموضوع في ذلك الزمن، رغم وجود أسباب أخرى.

كانت دعوة «الالتزام» في الشعر العربي الحديث ذات نتائج إيجابية وسلبية معاً. فهي من ناحية قد ساعدت كثيراً في توفير وعي أعمق لدى الشعراء والكتّاب بتجارب الأمة وربطت كثيراً منهم بالصراع الحقيقي في الوطن، فخففت بذلك كثيراً من مخاطر التغريب الثقافي الذي غالباً ما تعرّض له الشعراء. من ناحية أخرى كان الإصرار

---

(١٣٣) المصدر نفسه، ص ٢٦ ـ ٢٧.

(١٣٤) المصدر نفسه، ص ٥٦.

(١٣٥) هذه مسألة مهمة، لأنها تضع التشديد على الحرية. وتجري عبارة سارتر كالتالي: «واجب الكاتب أن ينحاز ضد جميع أنواع الظلم مهما كان مصدرها... ومن وجهة النظر هذه يجب أن ندين السياسة البريطانية في فلسطين والسياسة الأمريكية في اليابان وسياسة الإبعاد السوفياتية». المصدر نفسه، ص ٢١١ ـ ٢١٢.

(١٣٦) المصدر نفسه، ص ٣١.

(١٣٧) المصدر نفسه، ص ١٦ وما بعدها. وفي ص ١٨٦ يصف «ثقافتهم الاجتماعية والمهنية». وقد بدأت التأويلات العربية لأفكار سارتر عن الشيوعية في أوائل الخمسينيات واستمرت بعد ذلك. انظر: أنور المعداوي، «الأدب الملتزم،» **الآداب**، السنة ١، العدد ٢ (شباط/فبراير ١٩٥٣)، ص ١٢ ـ ١٥. انظر أيضاً: محمد غنيمي هلال، «فلسفة الأدب عند سارتر،» **الآداب**، السنة ١٠، العدد ٣ (آذار/مارس ١٩٦٢)، ص ٢٦ ـ ٣٠.

الشديد على المحتوى وعلى استعمال لغة بسيطة تقترب من اللغة المحكية قد أدّى إلى إضعاف بعض العناصر الشعرية كالتركيز والعمق والإيجاز. ويلاحظ هذا حتى في شعر البياتي، طليعة شعراء الاشتراكية.

لقد أدت الدعوة إلى الأدب الملتزم إلى قدر كبير من النقد المناهض. «إن [هذه الدعوة] ليست نظرية جمالية للأدب والنقد»، يقول أحد النقاد، «أما الاشتراكية فلا تعبّر عن تيّار فني معين... [وهي] ليست نظرة جمالية للأدب والنقد. هي تطبيق اجتماعي لموقف فلسفي معيّن أمام الواقع، لرؤية معيّنة... إنك لا ترى الفن من خلال الاشتراكية ولكن قد ترى الاشتراكية من خلال الفن»(١٣٨).

وقال ناقد آخر: «أما من الوجهة الفنية، فيبدو لنا أن الدعوة حين تلحّ على أن الشعر يجب أن يكون اجتماعياً، إنما تتناول «الموضوع» وتجعله الغاية الوحيدة المقصودة في كل شعر. فهي لا تهتم بسائر مقوّمات القصيدة كالبناء والهيكل والصور والانفعال والموسيقى والفكرة والمعاني الظاهرة والخفية، وإنما تقصر عنايتها على موضوع القصيدة وكأنه العنصر الوحيد الذي يكوّنها»(١٣٩). وعلى هذا يضيف الكاتب فإن الدعوة تقرر أن الشعر لا قيمة له في حدّ ذاته في المجتمع، بل إنه وساطة نحو غاية. وقال آخر: «الالتزام ابن الماركسية المدلل، مرّ برؤوسنا في أوائل الخمسينيات مرور الدوّار المباغت، فحوّل شعرنا إلى «مانيفستو عقائدي» واستنبت القصائد كما تستنبت البطاطس في أحد الكولخوزات»(١٤٠). وقالت كاتبة هذا البحث: «الفن ليس نتاج الواقع وحده، بل هو مزيج من الواقع والرؤيا والتأمل»(١٤١). بوسع المرء أن يسرد ما لا نهاية له من الاحتجاجات ضد شعارات هذه الدعوة التي كانت تتكرر في ذلك الوقت، وكثير منها صادر عن مفاهيم اشتراكية تختلف كثيراً عن المفاهيم الماركسية الأكثر تحرراً من الالتزام الاشتراكي في الأدب كما يمثله ماركس وانغلز وتروتسكي، وغيرهم(١٤٢).

---

(١٣٨) انظر ضمن زاوية **الآداب** الشهرية: شاكر مصطفى، «قرأت العدد الماضي من **الآداب**،» **الآداب**، السنة ٩، العدد ٢ (شباط/فبراير ١٩٦١)، ص ٧.

(١٣٩) نازك الملائكة، «الشعر والمجتمع،» في: الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٢٦٣، وانظر أيضاً ص ٢٦١ ـ ٢٦٩.

(١٤٠) نزار قباني، «معركة اليمين واليسار في الشعر العربي،» **المعرفة**، العدد ١ (آذار/مارس ١٩٦٢)، ص ٩٨ ـ ٩٩.

(١٤١) سلمى الخضراء الجيوسي، «بين الحقيقة والفن،» **الأنوار** (بيروت)، ٨/٥/١٩٦٠، ص ٦. انظر أيضاً نقاشاً آخر أجرته المؤلفة حول الفن والسياسة، في: سلمى الخضراء الجيوسي، «السياسة والفن،» **الأنوار**، ٥/٦/١٩٦٠، ص ٦.

(١٤٢) صرح البياتي في ما بعد: «كنت أعتقد في وقت من الأوقات أنه لا تناقض بين الالتزام الإنساني الحر والالتزام السياسي». غير أنه، كما يوضح، تكونت لديه رؤية جديدة للعالم والإنسان، ويقول =

الذي كان يقلق أولئك الكتّاب هو أن الفنان قد يغرى بالتوافق مع الجماهير فيطمس أو يحوّر ما يريد قوله بشكل تلقائي، أو ربما قد يحيد كلياً عن تجربته الأصلية. ومع ذلك كان الكتّاب على وعي بالحاجات الملحّة في الحياة العربية من حولهم واستطاعوا تجنيد جميع طاقاتهم لخدمة القضية العامة التي كانت (ولم تزل) مهددة من الداخل والخارج. وكان بعض أولئك الذين كرهوا الأمثلة التعليمية، من الشعر الوطني والمذهبي، التي كانت تطفح بها المجلات، قد تهربوا من المشكلة بالإصرار على أن القدرة على المشاركة بالمعاناة والالتزام بتعرية الحقيقة في تجربة الشاعر من المسائل الضرورية[١٤٣]. وثمة آخرون أقل وضوحاً حاولوا بلغة متحذلقة أن يحلّوا القضية بسهولة ظاهرية. فالشاعر في رأيهم ملتزم بخلق جو من المودة والفهم، «الشاعر هو من يؤنسن العالم... ويُليّن المقاومة، ومن يذيب العصبيات ويفتح المطاف للتعاطف والصداقة»[١٤٤]. لكن استجلاب المودّة ليس من وظيفة الشعر بالضرورة. فالشعر العربي الحديث، مثلاً، في أمثلته الأكثر تطوّراً، هو شعر رفض وتوتّرات غير محلولة، شعر ابتعاد جسدي وميتافيزيقي في عالم يزداد تهديداً. وليس من سبب يمنع الشاعر أن ينفر أو يثور أو يرفض ويكره الشرور التي تحيط بحياته، والقول إن الشاعر لا يستطيع أن يرفض ويكره فكرة غير مقبولة[١٤٥]. من ناحية أخرى، إن الشاعر الذي يستجيب للحياة على غير هدى، بعبارات تعميمية غامضة، هو بديل غير مقبول لفكرة الالتزام بالحياة[١٤٦]، لأنه يفتح الطريق أمام أولئك الشعراء الذين تكون ثورتهم الأساسية مناهضة للحياة، ليتهربوا من القضايا الحقيقية. ففي الوطن العربي تكون حياة الفرد شديدة الارتباط بحياة الجماعة، فإذا كان موقعه أصيلاً في عالمه الخاص كانت استجابته للقوى التي تحيط به استجابة شخصية وجماعية في الوقت نفسه.

يقول الناقد الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا (١٩٢٠ ـ ١٩٩٥): «إن الأديب

= في ذلك: «لقد اكتشفت أن ثمة تناقضاً بين الاثنين». من مقابلة نشرت في جريدة: **لسان الحال**، ٣٠/١٠/١٩٦٤، ص ٩.

(١٤٣) انظر على سبيل المثال: سلمى الخضراء الجيوسي، «الخلق الفني،» **الأنوار**، ١/٧/١٩٦٠، ص ٦.

(١٤٤) رينيه حبشي، «الشعر في معركة الوجود،» في: **الشعر في معركة الوجود** (بيروت: دار مجلة شعر، [١٩٦٠])، ص ١٠٣ ـ ١٠٧.

(١٤٥) يقول أدونيس في مقابلة نشرت في ملحق **الجريدة** (بيروت)، العدد ٣٨٢٥، ص ٩، إن الشاعر لا يستطيع أن يكره.

(١٤٦) انظر أيضاً ما يقوله بدر شاكر السياب، عن الالتزام في ورقته المهمة «الالتزام واللاالتزام في الأدب العربي الحديث» التي قدمها في مؤتمر عن الأدب العربي الحديث، عقد في روما، ١٦ ـ ٢٠ تشرين الأول/أكتوبر ١٩٦١ ونشرت في: **الأدب العربي المعاصر** (باريس: ١٩٦٢).

اليوم، بمجرد عيشه في هذه الفترة الثائرة، المتطلّعة الناقمة المتجسسة على خصوصياته. . . العاجّة بالثروة للبعض، المريعة بالجوع للبعض الآخر، القاصمة المجتمع أكثر من أي وقت مضى، هو جزء طائع أو غير طائع من هذه الفترة. فهو إن لم يتمرّد وينتصف إلى كيانه الفردي سيفقد وجهه ملامحه، وباسم الإنسانية أو باسم التقدم أو باسم الحرية أو بأي اسم آخر يستغل سحره المذهبيون سيمحق فيه كل ما يميزه من رؤية خاصة للحياة أو فهم للتاريخ أو تعاطف مع البشر»[١٤٧].

هذا وصف جيد للوضع. غير أن عدم قدرة أي شاعر عربي معاصر على تجنب الاكتواء بما يحيط به يجب ألا يعني بالضرورة أن استجابته تجيء دائماً معافاة. والتأثيرات التي تتناول المفكر في الوطن العربي شديدة التنوّع، بعضها تأثيرات سيئة قد تدفع بالشاعر أحياناً إلى أن يقرأ التاريخ بشكل أفقي وحسب، متجاوزاً أغواره العمودية وأبعاده الأوسع والأعمق. وليس إلا بصيرة الشاعر الحقيقية إلى دواخل الأشياء التي تستطيع وحدها أن تقيه من الوقوع فريسة للمؤثرات الكثيرة التي يمكنها، عن طريق تلك المثل المجردة التي أحسن جبرا الإشارة اليها، أن تبعده عن القضية الحقيقية. فإذا كان انهماك الشاعر بالقضايا العامة يحدث بحكم الأشياء والظروف التي لا يمكن تجنّبها لأن أسبابها ناشطة بشكل يهدِّد كيانه، أو لأن الالتزام تطوعي من جانب الشاعر، انخرط فيه لأن الحياة لن تكون محتملة من دونه، لأن هَوان الآخر هو هَوان الشاعر نفسه كذلك، ولأن العدوان والإكراه وإهانة الحياة أمور يمكن محاربتها وقهرها، هذه جميعها إنما هي مسائل لا يحكم عليها من خلال ما يرفضه الشاعر العربي المعاصر، بل من خلال ما يسعى إليه؛ لا من خلال الجوانب السلبية من انشغاله بالقضايا المصيرية، بل من خلال وجوهه الإيجابية. ففي انهماك الشاعر يستطيع المراقب أن يرى عناصر إيجابية وسلبية معاً. غير أن شعراء الطليعة يجنحون إلى تعابير شديدة الرمزية تترجم نفسها إلى لغة العذاب والصراع العام، لغة الأمل والصلاة. والمهم في هذه المرحلة هو أنه في نهاية الخمسينيات، كان شعراء الأبراج العاجية قد اختفوا من بين الشعراء التجريبيين و«أصبح الغضب، والحنق الاجتماعي والمقت السياسي»، بعبارة سارتر[١٤٨]، من الأمور الأساسية في القصيدة العربية الحديثة. لكن

---

(١٤٧) «الحرية والطوفان» في: جبرا إبراهيم جبرا، **الحرية والطوفان** (بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٦٠)، ص ٢٢ ـ ٢٣. انظر أيضاً: عز الدين إسماعيل، «الالتزام والثورية،» في إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ٣٧٣ ـ ٤١٥.

(١٤٨) Sartre, *What is Literature?*, p. 10.

ولمزيد من المناقشات حول العلاقة بين الأدب والمجتمع، انظر: Frederick Wilse Bateson, «Poetry and Society,» in: Frederick Wilse Bateson, *English Poetry: A Critical Introduction* (London; New York: Longmans, Green, [1950]), pp. 77-101. =

البديل الذي كان يختاره الشاعر لما يرفضه هو الذي كان يقرر دائماً إن كان ذلك الشاعر عاشقاً أو ناشزاً(١٤٩).

رابعاً: الشعر المنبري

لمن توجه شعراء الخمسينيات بشعرهم؟ كانت الأمة كلها منهمكة في النضال ضد الأعداء الداخليين والخارجيين. الأعداء الخارجيون سهل تحديدهم، إذ كان بوسع أي شخص أن يهاجم الإمبريالية والصهيونية من دون خوف من أي عقاب. أما الأعداء الداخليون فهم الذين كانوا أكثر خطورة. ووفقاً لأغلبية الشعر الذي كتب آنذاك، كانت الأمة تبدو منقسمة إلى مضطهدين ومضطهَدين. كان النوع الأول يتشكل إما من أصحاب السلطة «وأتباعهم»، أو من عملاء للأعداء الخارجيين، بينما يتشكل النوع الثاني من جميع الفئات. كان المضطهِدون يغيِّرون وجوههم وطرقهم، غير أن طبيعتهم تبقى ثابتة: طغاة مستبدون وسجانون عادة، ودائماً خونة ومزيفون من أساسهم. أما المضطهَدون فقد احتفظوا بالوجه نفسه: مضيئاً بالأمل والإيمان أحياناً، ولكنه دائماً موجَع، ومرهَق ومحروم. لم ينتسبوا إلى أي طبقة معينة، بل كانوا دائماً يمثلون الجماهير الواسعة في الأمة، على أنواعها. وقد ربط الشعراء الطليعيون مصيرهم بمصير المضطهَدين واعتبروا أنفسهم منهم، مستشعرين إحساساً بالانسجام مع جميع السجناء والمعذبين. وإذ كانوا واعين بالمخاطر الكثيرة التي تحيق بهم إن هم عرّضوا أنفسهم لمراقبة السلطة، فقد لجأوا في كثير من شعرهم إلى الأساليب الفنيّة المواربة، مخاطبين جمهوراً أكثر نخبوية. ونجح العديد منهم بتصوير عدد من العناصر المهمة الكامنة في الوعي المعاصر، منتجين ذلك النوع من الشعر الذي كان يتطلّبه زمنهم، وهو شعر الرفض السلبي أو الإيجابي، والشعر المليء بمعاني الإنذار، وأحياناً

= انظر أيضاً: Wilson, *The Triple Thinkers: Twelve Essays on Literary Subjects*, pp. 182-202; Geoffrey Bullough, «Metaphysicals and Left-Wingers,» in: Geoffrey Bullough, *The Trend of Modern Poetry*, 3rd ed. (Edinburgh: Oliver and Boyd, 1949), pp. 182-212,

وهو فصل خاص بالحركة اليسارية في الشعر الإنكليزي في الثلاثينيات. انظر أيضاً كتاب ألبرت غيرار الممتع **الفن للفن** حول تاريخ فكرة الفن «الصافي» منذ القرون الوسطى، مروراً بعصر النهضة الأوروبية والفترة الرومانتيكية حتى وقتنا الراهن، وكذلك كتابه **الأدب والمجتمع** الذي يتفحص فيه الفن بوصفه عنصراً من عناصر المدنية مشروطاً بالحياة الاجتماعية ومتفاعلاً معها، وفاعلاً فيها.

Albert Guérard: *Art for Art's Sake* (Boston; New York: Lothrop, Lee and Shepard Company, 1936), and *Literature and Society* (Boston: Lothrop, Lee and Shepard Company, 1935).

(١٤٩) لدراسة مفصلة لتاريخ الالتزام واللاالتزام في الأدب العربي الحديث، انظر: سلمى الخضراء الجيوسي، «الالتزام واللاالتزام وصورة العصر في الأدب العصري الحديث،» **مجلة كلية الآداب** (جامعة الخرطوم)، السنة ١، الجزء ١ (١٩٧٢).

الأمل. أما الشعراء الأكثر تقليدية فقد ركّزوا على الأعداء الخارجيين، وربما هجوا الاستبداد في إحدى البلاد العربية إذا كانت نائية ما فيه الكفاية، أو ربما هاجم الشاعر المعيّن النظام الداخلي في وطنه نفسه هجوماً عنيفاً في حالة إطاحة هذا النظام. هذا كان وضع الشعراء الأكثر تقليدية، بعامة. غير أنه لا بد من التنويه هنا بأن بعضاً منهم أظهروا شجاعة عظيمة في الهجوم على حكوماتهم المكروهة شعبياً، وكثيراً ما دفعوا ثمن اقتناعاتهم الشخصية. هذه الفئة الثانية من الشعراء التزمت غالباً بطريقة التعبير التقليدية وهي طريقة اتسمت بالبلاغة الخطابية والأسلوب المباشر، ولم توظف أدوات الشعر الحديث الأكثر حذلقة، ربما لأن شعراءها كانوا غير قادرين على هذا أو لأن نوع التزامهم لم يضطرهم إليه.

لقد انقسمت الأمة إلى عدة جماهير للشعر. كان هنالك أولاً قراء الشعر الطليعي الذين كانوا أحياناً يلتقون أيضاً في حلقات صغيرة لسماع الشعر الحديث، وكثير منه مكتوب على طريقة الشعر الحر، ويحاولون تمثل إيقاعاته الجديدة وطرائقه الأكثر موارَبة. وكان عند معظمهم بعض المعرفة على الأقل بالشعر الغربي سواء مباشرة أو عبر الترجمة. أما بقية جمهور الشعر فقد نشأ: «بسبب رغبتين كان يجنّهما الجمهور العام وهو في الحقيقة جمهور على نوعين: الأول جمهور الصالون الأدبي في المدن، سواء كان ينتمي لأحد دعاة الخصوصيين، أو لجمعية رسمية. هذا الجمهور هو، قطعاً، من الطبقة الوسطى التي ترغب في الراحة والتسلية. وقد لبّى شعر «الصالونات» الأدبية هذه الرغبات وغلب عليه شعر الحب أو أي شعر يجيء لطيفاً في معناه، وسهلاً قريب الفهم في مبناه. أما الجمهور الثاني فهو جمهور القاعة الكبرى حيث يقف الشاعر على المنبر ويلقي شعره على تجمع ضخم من جميع طبقات الشعب التي تنشد الانفعال والحماسة. ولذا فإن الشعر المرغوب فيه في القاعة الكبيرة هو الشعر الوطني»(١٥٠).

سوف أسمّي هذا النمط الأخير من الشعر بـ «الشعر المنبري» لأنه يُكتب بقصد الإلقاء من على المنبر على جمهور واسع. هذا الشعر ملتزم بقضايا الساعة الوطنية والسياسية، لا شك في ذلك. كانت الصلة بين الشعر والمنبر قد استقرت أثناء الربع الأول من القرن العشرين، فقد كان لشوقي وحافظ والرصافي والزهاوي والكاظمي

---

(١٥٠) Salma Khadra Jayyusi, «Arabic Poetry in the Fifties,» *Arab Review* (London), vol. 3, no. 1 (April 1960), p. 13.

انظر أيضاً: إبراهيم العريض: «الشعر وقضيته ـ في الأدب العربي الحديث،» **الأبحاث**، السنة ٧، الجزء ٢ (حزيران/يونيو ١٩٥٤)، ص ١٧٥ ـ ١٧٦، وفيه يصف جمهور الشعر العربي المعاصر، **والأساليب الشعرية** (بيروت: دار مجلة الأديب، ١٩٥٠)، الذي يعالج أدوار الشاعر المختلفة والنفحة الشعرية وهو مساهمة فريدة باللغة العربية.

والأخطل الصغير وآخرين كثيرين اتصال مباشر مستمر بالجمهور المستمع. ففي تلك الأيام كان هذا النوع من الشعر هو شعر المرحلة الرئيسي، استتب وتوطد استجابةً لحاجات العصر بعد أن كان الشعر في القرن التاسع عشر مقصوراً، إجمالاً، على شعر الصالونات الخاصة والبلاط والمحافل الدينية. ويستطيع الدارس شعر هذه الفترة المبكرة أن يلحظ كيف تمّت عملية التحول من شعر المحافل الدينية والبلاط في القرن التاسع عشر إلى شعر المنابر العامة في مطلع القرن العشرين بسهولة ويسر، وبشكل طبيعي تلقائي. وتواصل هذه العرف الشعري في الثلاثينيات والأربعينيات على يد جيل آخر من الشعراء أمثال الشاعر القروي وعمر أبي ريشة وابراهيم طوقان[١٥١] ومحمد مهدي الجواهري ممن اشتهروا كسادة للمنابر في زمنهم. غير أن ثمة مفاهيم شعرية جديدة كان يجري التبشير بها في هذه الفترة، وجميعها يشدّد على نوع من التعبير الشعري الذي يعتمد على التجربة الداخلية، وراح عدد من الشعراء والنقاد الطليعيين في العشرينيات يدعون إليها ويشنّون هجوماً مركّزاً على شعر التجربة الخارجية، كما وصفنا ذلك أعلاه بشكل كامل[١٥٢]. ومع ذلك فإن هذا النوع من الشعر المنبري استمر في الازدهار رغم هذه الهجومات، وواصل تطوير تقنياته. ولما كان صدى للمشاعر والعواطف العامة من جهة، وكان، من جهة أخرى، تراث مشاهير الشعراء الكلاسيكيين المحدثين، فإنه كان من الطبيعي أن يستمر تطوره في الخمسينيات حيث كانت الحاجة كبيرة إلى مجتمع موحد، واع للأوضاع القومية بعد الانهيار الذي حاق بمعنويات الشعب العربي في كل مكان نتيجة للكارثة الفلسطينية سنة ١٩٤٨. غير أن شعر التجربة الخارجية العامة في الخمسينيات اختلف عن مثيله في العقود السابقة من هذا القرن في أنه لم يعد شعر كبار شعراء المرحلة، ولم يعد يمثل المسار الرئيسي للشعر العربي المعاصر. لقد دفعته التجارب الشعرية الطليعية في الخمسينيات إلى منطقة الظل في الدوائر الأدبية الأكثر تطوراً، وهو وضع لم تستطعه كل من المدرستين الرومانسية والرمزية في الثلاثينيات والأربعينيات. لقد كان من الصعب جداً لشعراء من أمثال الشابي وسعيد عقل وأبي شبكة وإبراهيم ناجي أن يبزّوا شاعراً معاصراً لهم كالجواهري مثلاً. أما في الخمسينيات فإن هذا النوع من الشعر المنبري، رغم أنه ازدهر وأرضى حاجة الجمهور العام للالتزام، فقد أصبح معزولاً الآن عن التيار الرئيسي للشعر

(١٥١) هذا لا يعني أن جميع شعراء هذا الجيل الذين برعوا في الشعر المنبري كانوا ملتزمين بهذا النوع ذي التوجه الخارجي. فقد عبر كل من عمر أبي ريشة وابراهيم طوقان عن حساسية متغيرة وكتبا قصائد التجربة الشخصية إلى جانب الشعر الوطني المنبري الذي أظهر تملكهم أيضاً النوع الآخر من الحساسية القديمة: حساسية متوجهة نحو العالم الخارجي، مرتبطة بالجمهور العام، ومفعمة بالبلاغة العالية النبرة.

(١٥٢) انظر الفصل الثاني من هذا الكتاب، ص ١٥٧ ـ ١٥٩ وما بعدها؛ الفصل الثالث، ص ٢١١ وما بعدها؛ الفصل الرابع، ص ٣٨٧ ـ ٣٨٩، ٤٥٠ وما بعدها وصفحات أخرى، والفصل السابع.

وشكّل تياراً خاصاً به. ولو سئل شعراء الطليعة اليوم عنه لاتفقوا على أنه ليس شعراً البتة، بل مجرد نظم ورصف كلامي. فهو يبدو لهم أجوف، مليئاً بالادعاء، يعتمد على الكلام الفخم الطنّان، وهمه الأول هو أن يستغلّ مشاعر جمهور توّاق إلى الإثارة والعاطفة المتهيجة. ومع ذلك فقد ازدادت شعبية الشعر المنبري مع مرور الزمن وأصبح منذ سنة ١٩٤٨ أداة مهمة للتعبير عن المشاعر الوطنية. وقد عكس مهرجان الشعر الأول الذي عقد في دمشق سنة ١٩٥٩ ذروة في شعبية هذا النوع من الشعر. وتواصلت إقامة مهرجانات الشعر منذ تلك السنة، بعضها متصل بالمؤتمرات الأدبية التي تنعقد في الوطن العربي مرة كل سنتين، وبعضها، كمهرجان المربد الشعري في العراق، ومهرجان جرش في الأردن، خاص بالشعر، يُعقد بمعزل عن مؤتمر الأدباء العرب العام.

* * *

الشعر المنبري نوع مميز من الشعر، ذو تقنيات خاصة به، وهذه التقنيات هي موضوع هذا البحث. إن السبب في محاولة مثل هذا الموضوع أصلاً، في كتاب اهتم جوهرياً بالاتجاهات والحركات المتطورة في الشعر، إنما يعود إلى أمرين: فهو، من الجهة الأولى، متصل اتصالاً حميماً بقضية وسائل الإعلام وبالقضايا الناشئة من المناحي **الاجتماعية** و**العاطفية** في العلاقة القائمة بين الجمهور والشعر، ومن جهة أخرى يعود إلى أن تقنيات الشعر المنبري الخاصة تطرح قضايا **فنية** تهم الناقد من حيث إنها تلقي ضوءاً على بعض مظاهر العلاقة الفنيّة بين الأدب والمجتمع. بالإضافة إلى ما سبق، من الممكن أن نعتبر الشعر المنبري النقيض الكامل للشعر الطليعي المعاصر، لذا فإن دراسة تقنياته تمثل دراسة مقارنة ممتعة في التقنية الشعرية. ثم إن هناك حافزاً إضافياً لهذا البحث وهو أن كاتبة هذه السطور تشعر بأن ثمة تغيراً في الحساسية الشعرية قد بدأ يحدث منذ عدة سنوات في كل من الشاعر المنبري والجمهور المتلقي، كما سنوضح بعد قليل.

١ ـ تقنيات الشعر المنبري(١٥٣)

قد لا يتطلب الشكل في الشعر المنبري براعة فائقة، لكن يجب أن يكون له

(١٥٣) هذه الملاحظات التي أوردها أدناه مستخلصة من دراسة الشعر المسجل لمهرجان الشعر الأول الذي أقيم في دمشق من ١٦ إلى ٢١ أيار/مايو سنة ١٩٥٩، وقد درستها في مقر الإذاعة السورية في دمشق. وإني جد مدينة لمدير دار الإذاعة السورية في ذلك الوقت وللفنيّين الذين تكرموا بمساعدتي على إنجاز هذه الدراسة خلال فترة الأسبوعين اللذين أمضيتهما في دراسة هذه التسجيلات. كما أني مدينة للأستاذ جاك كارناكون (Jack Carnachon)، وهو عندئذٍ رئيس قسم الصوتيات في مدرسة العلوم الشرقية والإفريقية في جامعة لندن، للمعلومات المتخصصة التي تكرم بها حول الجوانب الصوتية في هذا البحث.

شعراؤه الخاصون الذين يستطيعون أن يلبوا شروطه بنجاح. إنه يتطلب، قبل كل شيء، جمهوراً واسعاً كعنصر أساسي فيه، كما يشترط أن يكون صوت الشاعر عنصراً رئيساً آخر في نجاحه. فلا بد للشاعر المنبري الناجح، رجلاً كان أو امرأة، من أن يكون قادراً على جذب الجمهور وإثارة تفاعله معه. لذا فإنه لا يمكن أبداً أن يكون متحفظاً، منطوياً على نفسه، متأملاً أو ذاتياً منهمكاً بأموره الشخصية الخاصة. إن عليه كشاعر ينشد شعره من على المنابر أن يكون دراميا في إلقائه، ولكنه ليس ممثلاً. أما صوته فهو ليس صوت الشاعر الغنائي الذي يتحدث عن أفكاره ومشاعره الخاصة، ولا صوت الراوي الذي يسرد قصة، ولا صوت الممثل الذي ينطق بكلمات إحدى الشخصيات في مسرحية، أي بكلمات شخص آخر، ولكنه صوته الخاص معبراً عن مشاعر الناس، منطلقاً بصيحة الفرح أو القهر الجماعي. إنه الواعظ، واللائم، والهجّاء، والمحرّض أو المهنّئ، ولكنه أيضاً واحد من الجمهور يتلقّى هو نفسه الوعظ واللوم والهجاء وعبارات التحريض أو التهنئة.

وكما أنه هو نفسه الفاعل والمتلقي، الذات والموضوع، فإن أعضاء الجمهور أيضاً ليسوا مجرد مستمعين بل إنهم حاضرون حضوراً فعلياً في القصيدة، وذلك ليس فقط لأن الشاعر نظم قصيدته من البدء قصد توجيهها إليهم كمتلقين، ولكن لأنهم أيضاً عنصُرٌ فعّال وحاضر في تشكيل القصيدة العاطفي، وجزء لا يتجزأ منه، تتمحور القصيدة حول أحاسيسهم ومشكلاتهم كما تتمحور حول أحاسيس الشاعر ومشكلاته، وجميعها قضايا في إطار الحياة الجماعية العامة[١٥٤].

إن صوت الشاعر عنصر حاسم في هذا الشعر. فإذا ما كانت إمكاناته الإلقائية ضعيفة فإن قصيدته ستفشل فشلاً كبيراً كقصيدة منبرية. هذه الإمكانات لا تقتصر على نوعية صوت الشاعر وحدها، ولكنها تشمل أيضاً قدرته على تنغيم صوته وتنويع لهجته بحسب معاني القصيدة وتفاعلاً مع ردود فعل جمهوره النفسية والعاطفية[١٥٥].

كان الشكل الرئيسي المستعمل في الشعر المنبري هو شكل الشطرين والقافية

---

(١٥٤) قارن ذلك مع حديث ت. س. إليوت عن أصوات الشعر الثلاثة. ويمكن مقارنة الصوت الثاني لديه بصورة فضفاضة مع شعر المنابر باللغة العربية نظراً لانخراط الشاعر الشخصي في هذا النوع الأخير. انظر: T. S. Eliot, *The Three Voices of Poetry* (London: National Book League, 1953).

(١٥٥) عندما ألقى قارئ آخر قصيدة للعقاد في مهرجان لم يتمكن الشاعر من حضوره، كان مصيرها الإخفاق، لا لأن الشعر لم يكن على مستوى عال من الجودة فحسب، بل لأن قارئ القصيدة أخفق في التعبير عن المشاعر الوجدانية التي قصدها الشاعر. انظر العدد المخصص للمهرجان الشعري المذكور في دمشق من مجلة: **الثقافة** (حزيران/ يونيو ١٩٥٩)، ص ١٩، ولقيت القصيدة استقبالاً فاتراً من أنور العطار كذلك (ص ٥٠ ـ ٥٢ و٦٩).

الموحدة. هذا في مطلع الخمسينيات، ولكن ما ان شارفت الخمسينيات على الانتهاء حتى كان الشعراء قد جازفوا باستعمال الأشكال الأخرى كالرباعيات والمزدوج وحتى شكل الشعر الحر، ونجحوا بذلك أحياناً كثيرة، كما رأينا في مهرجان الشعر الأول نفسه. ثم، بعد أن استتب شكل الشعر الحر وأصبح عدد كبير من الناس يتذوقونه، راح عدد من شعراء الوطنية البارزين يستعملونه بنجاح غير قليل في مهرجانات الشعر العامة وفي الملتقيات الوطنية الحافلة، شريطة أن يكون موضوعه هو الموضوع الذي يشغل بال الجمهور المتلقي. ولعل بإمكاننا القول هنا إن توجّه عدد من شعراء الشعر الحر البارزين، كمحمود درويش مثلاً، إلى المنابر ربما ساعد كثيراً في ترسيخ إيقاعات الشعر الحر عند آلاف المستمعين الذين كانوا خليقين بأن يستمروا في انتصارهم لشكل الشطرين من دون سواه.

غير أن شكل الشطرين يبدو لنا الشكل المثالي للشعر المنبري، أولاً لأنه يزخر بالإيقاعات الجاهزة، وثانياً بسبب استمراريته وتواصله كشكل شعري يسمح بالإطالة بحيث يستطيع الشاعر أن يفرض تنويعاته الخاصة للوحدات الإيقاعية والاندفاعات العاطفية ويتمكن من تنغيم لهجته عند الإلقاء من دون تدخل الأشكال المعقدة المتنوعة الإيقاعات بمحاولاته[١٥٦]. إن شكل الشطرين، بالرغم من أنه شكل صارم ومتوازن توازناً دقيقاً، إلا أنه بسيط في أساسه ويسمح بتنويع كبير في اللهجة والإيقاع، وكذلك فهو بالرغم من أنه تقليدي عريق، لم يفقد حيويته عند العرب. ثم إن القافية في نهاية كل بيت تمنح الشاعر توازناً إيقاعياً يهدي خطاه خلال القصيدة جميعها. إن له، بحسب عبارة و. نيكولس (W. Nichols) «خاصّية محورية هي جزء لا يتجزأ من النموذج الأساسي في قصيدته»[١٥٧].

إن للقصيدة المنبرية عادة إيقاعاً واضحاً عالي اللهجة، والشاعر المنبري الجيد، أمثال الشاعر العراقي محمد مهدي الجواهري والشاعر السوري سليمان العيسى (المولود سنة ١٩٢١) يكون واعياً تمام الوعي لقاعدة القصيدة الإيقاعية، أي لطبيعة نبضها العاطفي، ولا بد من أن يلقيها بالسرعة الإيقاعية نفسها التي تنتظمها.

أما موضوع الشعر المنبري فهو وطني عادة أو على الأقل عقائدي. وقليلون

---

(١٥٦) يقول مندور إن لجنة الشعر (التي كان يرأسها العقاد) في القاهرة اشترطت أن يكون شعر المهرجان من النوع الموزون المقفى وبأبيات الشطرين وفق العمود التقليدي. وكان من نتائج ذلك أن العديد من القصائد كانت أقرب في نسيجها إلى العمود التقليدي الجاهلي. انظر: محمد مندور، «الشعر الجديد في نظر النقد الجديد،» **الآداب**، السنة ٩، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٦١)، ص ٨.

(١٥٧) Wallace Bertram Nichols, *The Speaking of Poetry* (London: Methuen, 1937), p. 92.

جداً هم أولئك الشعراء الذين يختارون موضوعاً لا يدور حول عقيدة مشتركة. وقد كانت العقيدة المشتركة الغالبة في الخمسينيات هي القومية العربية، رغم أن الشعراء القوميين السوريين (والكثيرون منهم قد غيّروا ولاءهم منذ ذلك الوقت) ازدهروا لفترة في الخمسينيات ولا سيما في أوائلها. وقد تسربت الأفكار الاشتراكية إلى الشعر القومي في تلك الحقبة ولكنها لم تسيطر قط على القصيدة المنبرية. أما بعد توالي النكبات والهزائم، ولا سيما بعد نكسة سنة ١٩٦٧، فإن موضوع المقاومة والفداء والاستبسال أصبح موضوع الساعة، ولا سيما في شعر الشعراء الفلسطينيين ومن كتب حول القضية الفلسطينية. غير أن الشعر المنبري أثبت أن الهجو السياسي لا يقل إثارة عن شعر الحماسة والوطنية، وقد استطاع شاعر هجّاء كمظفر النواب أن يثير الجماهير المستمعة لشعره السياسي القادح القارح إلى درجة شديدة من الهياج، ففي شعر الحماسة والعناد والمثابرة على الكفاح إنعاش للأمل بإمكان بلوغ الحياة الكريمة المنتصرة مرة أخرى عن طريق التضحية والبسالة. وفي شعر القدح السياسي تنفيس لمشاعر الغضب والإحباط المكبوتة والرفض للانكسارات الجارحة التي أصابت الأمة العربية في الصميم وبلغت بها حد اليأس.

هنا تفرض قضية «الشعر والعقيدة» نفسها على الباحث. لقد أشار ريتشاردز (Richards) في كتابه **النقد التطبيقي** إلى أن «معظم القراء، وجميع القراء الجيدين تقريباً، لا يشعرون بالانزعاج حتى في التعارض المباشر بين معتقداتهم الشخصية ومعتقدات الشاعر... وعندما يحدث أي تصادم بينهما [أي بين الشاعر والقارئ] فإنه لا يصدر عادة عن تغاير موقفيهما إزاء العقائد التي يؤمن بها كل منهما، ولكنه يصدر على الأرجح من أسباب أخرى...»[١٥٨].

لعل هذا ينطبق أكثر على الشعر المقروء عادة، أما في الشعر المنبري فإنه من المهم جداً أن يؤمن الجمهور على الأقل بالآراء المذهبية الأكثر بروزاً في القصيدة. والحقيقة أن الشاعر المنبري يعتمد اعتماداً كبيراً على وجهة نظر مشتركة بينه وبين الجمهور، ويتحدث عادة حول مواضيع يعتبرها الجمهور عزيزة على نفسه أو مقدسة. من بين هذه المواضيع نجد أن الموضوع الأفضل هو الذي يمثل قضية الساعة. وعلينا أن نتذكر أن غاية القصيدة المنبرية ليست في الدرجة الأولى جمالية، رغم أن بعض القصائد، مثل قصائد سليمان العيسى والجواهري، تتضمن ملامح جمالية ملحوظة. إن للقصيدة المنبرية غاية اجتماعية وعاطفية، ولهذا فإن عليها أن تنسجم مع مواقف

(١٥٨) I. A. Richards, *Practical Criticism: A Study of Literary Judgement* (London: K. Paul, Trench, Trubner, 1929), pp. 271-272.

الجمهور العاطفية والاجتماعية (أو السياسية) وأن لا تقبل أي تشوّش في القيم. بالإضافة إلى هذا فإن الذين لا يتمتعون بثقافة شعرية حديثة، وهم عادة الذين يكوّنون الجزء الأكبر من جمهور الشعر المنبري، قد لا يتمكنون من الاستجابة السريعة للشعر المبتكر، ولا سيما الشعر الذي يتضمن موضوعاً مبتكراً يختلف أساساً مع مفاهيمهم الخاصة. هذا يفسر سبب لجوء القصيدة المنبرية إلى «مخزون واسع من الاستجابات الجاهزة». وعندما تكون القصيدة المنبرية جيدة، فإنها تقدم معانيها، وصورها، ومفرداتها، وإيقاعاتها الجاهزة بشكل يثير في المستمعين ردود الفعل الجاهزة، إذ تستغل ما يدعوه ريتشاردز بـ «الألفة الطبيعية الموجودة في ثقافة معينة» التي تحفل بها قصيدة من هذا النوع. يقول ريتشاردز، «هذا يعني أن. . . النشاطات الذهنية التي تألفت منها [هذه القصائد] كانت لزمن طويل جزءاً من مخزوننا الذهني والعاطفي. . .»[(١٥٩)]. هذه العناصر الجاهزة في القصيدة «تشق طريقها إلى أغلبية [المستمعين] بأقل صعوبة ممكنة لأنها لا تقتضي وجود رؤيا جديدة ولا توجُهاً غير مألوف للمشاعر»[(١٦٠)]. وعلينا أن نذكر أن إلقاء الشعر في المهرجانات الشعرية في الوطن العربي قد يستمر ساعات طويلة. وحتى مع جمهور أكثر نخبوية فإنه من المبالغة مطالبتهم بالاستماع، كل هذه المدة الطويلة، إلا إلى الشعر السهل الممتع الذي يعتمد على موضوع قريب من قلوبهم وعلى مخزون من العناصر الجاهزة، ويؤكد قيماً يلتزمون بها ويحترمونها.

أما اللهجة في الشعر المنبري فإن بإمكانها أن تتنوع حتى في القصيدة الواحدة، وذلك تبعاً لهدف القصيدة: هل هو إثارة الجمهور، أو تحدّيه، أو ترضيته، أو إقناعه. غير أن الشاعر المنبري الجيد يتردد قبل أن يُجري أي تغيير كبير حاسم في لهجة القصيدة ومزاجها العام. فإن اللهجة الأساسية في القصيدة، سواء كانت لهجة حاسمة، أو تفاؤلاً أو تشاؤماً أو غضباً أو تمجيداً لبعض الأحداث المهمة، يجب ألا تقع في التناقض.

وتعتمد الصور في القصيدة المنبرية كثيراً على المجازات الجاهزة. غير أن الصور عند الشاعر من الدرجة الأولى، كالجواهري مثلاً، قد تكون طريفة وجديدة إلى حد بعيد من دون أن تعيق تقبل الجمهور لها. أما عند شعراء أقل شأناً فإن المفردات غير المألوفة أو الصور الشديدة الطرافة التي لا يتمكن الجمهور من تمثلها بسرعة تُفشِل محاولتهم حيث تنجح محاولة الجواهري مثلاً، وذلك **أولاً** لأن الجواهري، منذ البداية، يبسط موضوعه الأساسي جيداً وبوضوح، و**ثانياً** لأن أي صورة أو كلمة غير مألوفة

---

(١٥٩) المصدر نفسه، ص ٢٤٤.

(١٦٠) المصدر نفسه، ص ٢٤٥.

تنجرّ مع تدفق العاطفة التي يُجَيش بها شعر كشعر الجواهري. يقتبس الناقد الإنكليزي جورج رايلاندز (G. Rylands) من لونجينوس (Longinus) قوله بأن «الوقت الملائم لاستعمال المجازات هو عندما تتدفق العواطف مثل السيل وتجرف عدداً وافراً منها في فيضان متتالٍ لا يقاوم. ذلك لأنه من طبيعة العاطفة المشبوبة في تدفقها العنيف أن تجرف كل ما يواجهها وتدفعه أمامها...»[(١٦١)] غير أن الصورة إذا كانت صورة طويلة، أي تمتد عبر أكثر من سطر شعري، فإنها يجب أن تكتمل كلياً إما قبل انتهاء الدورة الإيقاعية الواحدة (وهذه سوف نصفها بعد قليل) أو مع انتهائها، والشاعر الجيد يضع أقوى صوره وأكثرها تحريكاً للعواطف في ذروة الدورة الواحدة. ولا شك في أن الصور الأكثر ملاءمة لهذا النوع من الشعر عامة هي الصور القوية السريعة، المرتبطة بالحياة والمشاهد العربية، المتصلة بالتجربة الجماعية أو بمألوف الاستعمال في المجتمع العربي. ويجب أن تكون هذه الصور عملية تؤدي دوراً معنوياً في القصيدة لا أن تكون مجرد زخرف وتجميل، لأن عليها أن تفيد في تطوير المعنى أو تقويته. إن الشعر المنبري لا يستطيع أن يشحن نفسه بما يدعوه رايلاندز بـ «الصورة الشكلية» (Calligraphic)، أي الصور التي تجمّل وتبهج فقط[(١٦٢)]. فالشاعر المنبري في استعماله الصور والمفردات أشبه بالخطيب منه بالشاعر الذي يستطيع استعمال كلٍ من الصور العملية والتجميلية بالسهولة نفسها.

٢ ـ لغة الشعر المنبري

إن ما يجب تذكره هنا هو أن الشعر المنبري أقرب الشعر عندنا إلى الخطابة. وكما هو الحال عند الخطيب فإن الشاعر المنبري يستغل الأدوات البلاغية لهدفه. ذلك لأن هدفه الأول هو حث الناس على الاستمرار، بتصميم قوي راسخ، في مقاومتهم أو حماستهم. لهذا السبب يحتاج هذا الشاعر إلى لغة قوية، متدفقة، عالية اللهجة. وبينما نجد أن البلاغة في الشعر الحديث بعامة لم تعد مرغوباً فيها، وأصبح الميل أكبر نحو التعبير بلغة أقرب إلى لغة الحديث العصرية، فإنها، أي البلاغة، تظل عادة عنصراً حيوياً وضرورياً في الشعر المنبري بسبب خصائصها الخطابية.

إن الاستعمال الدقيق للغة في الشعر المنبري ذو أهمية كبيرة جداً بسبب الحاجة إلى انتقاء المفردات ذات التداعيات الملائمة. والشاعر المنبري يعتمد بقوة على التعابير الجاهزة، لذا فنحن نرى أن عدداً كبيراً من التعابير والصور والكلمات المرتبطة بالأحداث السياسية والمطامح القومية والمنازع الثورية تتكرر في شعر المنابر من دون

(١٦١) Rylands, *Words and Poetry*, p. 37.

(١٦٢) المصدر نفسه، ص ٣٣.

حرج. على سبيل المثال نجد أن سليمان العيسى في قصيدته الدالية التي ألقاها في مهرجان الشعر الأول سنة ١٩٥٩ ومطلعها:

في العراق الدامي غمست جناحي   وأسلمت للإباء نشيدي

قد استعمل في الثمانية عشر بيتاً الأولى المفردات التالية المتداولة في الشعر المنبري وجميعها يشير إلى الكفاح العربي في العصر الحديث: الدامي، إباء، جريمة، الطواغيت، كبرياء، خلود[١٦٣]، صمود، ثورة، أنقاض، جثة، هتاف، قتيل، جراح، نار، رجال، حسام، حمراء، الغدر، خناجر، مصفود، ضياء، حدود، زاحفون، مهدود، غضبان.

وكذلك أسماء الأماكن فهي شديدة التأثير في المستمع ـ وقد جرت العادة أن يستعمل الشاعر في كثير من الأحيان اسم عاصمة البلد الذي يتحدث عنه أو عن أهله أو حُكامه أو ثوّاره... إلخ. (بغداد، دمشق، صنعاء مثلاً)، أو اسم بلد شهير فيه (يافا، مكة، يثرب، وهران)، أو اسم بلد كان مركز حدث كبير أو مأساة وطنية (الموصل، كفر قاسم، دير ياسين)، أو اسم نهر أو جبل شهير فيه (النيل، دجلة، العاصي، الأردن، صنّين، المقطم، الكرمل، الجرمق، أوراس). وقد ذكر العيسى في قصيدته السالفة الذكر ما يلي من أسماء الأمكنة: بغداد، الرمادي، دار السلام. ثم في المقابل لهذه الأسماء التي تثير الحماسة والشوق والألفة الحميمة في نفس العربي، فإن ذكر عواصم دول أخرى معادية أو تدعو لمثل سياسة تخالف المثل السائدة في بلد الشاعر يجيء شديد التأثير أيضاً، إذ يثير مشاعر العداء ويؤكد روح الاعتراض والاحتجاج والسخط على ذلك البلد. في قصيدة العيسى، وهي ذات منطلق قومي، كانت «موسكو» هي الهدف، فالقصيدة تدور حول نضال القومية العربية ضد التأثير الشيوعي في العراق آنذاك. ثم إن ذكر أسماء شخصيات عربية عظيمة في تاريخ العرب، أو الإشارة إليها بالكنية أو الوصف (مثلاً إشارة العيسى إلى الرئيس جمال عبد الناصر «بالأسمر») هي أيضاً وسيلة شديدة الفعالية. وقد أشار العيسى في القصيدة نفسها أيضاً إلى الرشيد، ومحمد، بتأثير كبير في الجمهور. ولا شك في أن الأسماء أو الكلمات التي تتضمن دلالة دينية هي من أقوى المفردات تأثيراً في المستمع.

إن الميزة العامة للغة الشعر المنبري هي أولاً وضوحها وبساطتها، ثم وفرة تداعياتها العاطفية. أما الإشارات غير المباشرة فعلى الشاعر أن يحجم عنها وعن أي تحويل جذري في تركيب الجملة الطبيعي، وكذلك عن أي استعمال للعبارات الغامضة ذات المعاني الباطنية المتناقضة. غير أن تقابل الصور الواضحة البسيطة وتناقضها قد

---

(١٦٣) قدمت جريدة **الجماهير** هذه القصيدة للمؤلفة في دمشق وقت انعقاد المهرجان.

يكون كثير الفعالية كما هو الحال في الشطر المشهور: «بيض صنائعنا، سود وقائعنا».

أما نسيج الكلمات فيجب أن يكون أكثر انسيابية في الشعر المنبري منه في سواه، فيمتاز بالسيولة لكي يسمح بالتنغيم المتراوح والغنّة والارتكاز عند القراءة الجهوَرية، وفي استعمال الشاعر حروف اللين الممدودة أو حروف العلة كالواو والياء، أو للحروف الصمّاء الأنفية كالنون والميم أو الحرف الأصم الرخيم لام.

أما الرجع المرن فهو ليس خاصية من خصائص القافية وحدها، بل من خصائص القصيدة المنبرية ككل، إذ إن الشاعر كثيراً ما يلجأ إلى تكرار جمل معينة لتعزيز الأثر العاطفي وتقويته. والجمل كثيراً ما تكون قصيرة حتى تسمح بالوقف الاختياري أثناء الإلقاء.

تشكل العناصر السابقة الشروط الأساسية للقصيدة المنبرية الناجحة، ولكن البنية العامة هي التي تجعل هذه العناصر فعّالة وناجحة. إن القصيدة المنبرية الجيدة تتشكل من وحدات أو دورات (أو بوصف آخر، موجات) تنتهي كل منها بدورة هي أساس في تركيبها الأصلي، ويكون المعنى، والإيقاع الداخلي، والعاطفة، والصور، متضمنة كلها فيها. وينمَّى المعنى داخل الدورة الواحدة تدريجياً بحيث يصل إلى ذروته القصوى وحدّته النهائية في نهاية الدورة أو الموجة، مصحوباً بشحنة عاطفية يفرغها الشاعر لا في المعنى وحده فقط بل أيضاً (وهذا بالغ الأهمية) في نبرة صوته أثناء الإلقاء. أما العاطفة فإنها تُطلَق في موجات أو دفقات متكررة عبر القصيدة تلائم موجات الإيقاع بدقة كما تلائم المعنى بالطبع. وقد يشتط الشاعر المنبري في استعماله لعنصر العاطفة في القصيدة، فيسكب العاطفة على الجمهور بإفراط كبير. غير أن الجمهور عادة يتقبل هذا الإفراط شريطة ألا يقع الشاعر في السخافات ويصل إلى الإحالة. ذلك لأن موضوع القصيدة المنبرية عادة موضوع جاد وقد يكون موضوعاً خطيراً أحياناً، يلجأ إلى عواطف رجولية مفعمة بمعاني القوة والتصميم، مما يحمي القصيدة من ميوعة العواطف المعسولة ويمنحها ذلك الأساس الصلب الضروري لها. ولا شك في أن بإمكان الشاعر المنبري أن يثير جيشاناً عنيفاً في عواطف مستمعيه يصل بهم إلى أعظم درجات الانتشاء.

غير أن نجاح أي قصيدة منبرية بعد أن تكتمل لها عدتها التقنية يظل قضية إلقاء الشاعر، فلا بد للشاعر من أن يحتفظ بقسط من الدفء والحيوية في أسلوبه من الإلقاء، حتى في المقاطع التمهيدية التي يكتسب فيها صوته الحماسة وسرعة التدفق تدريجياً. إن العاطفة في القصيدة المنبرية عنصر مهم جداً وهي تتدفق في القصيدة في موجات متتابعة، وعندما تكون في مستهل موجة ما، فإن الشاعر يلقي شعره بشكل أبطأ ويكون صوته أكثر انخفاضاً واستواء، ثم، مع تصاعد العاطفة يكتسب الإيقاع الصوتي سرعة تدريجية، فما إن يصل إلى ذروة الموجة أو الدورة الواحدة حتى يكون

صوته قد بلغ أوجَهُ لكي يهبط بعدها إلى نقطة الهدوء الكامل دفعة واحدة وبشكل درامي يستدعي أحياناً أكبر قسط من ردود الفعل عند الجمهور المتلقي. هذه التنغيمات في صوت الشاعر تستمد سنداً وقوة من أصوات الكلمات التي يختارها الشاعر. فإن صوت الكلمة، كما يقول بيتسون (Bateson) «ذو دلالة معنوية في الدرجة الأولى»(١٦٤). وتتشكل القصيدة المنبرية من عدد غير قليل من هذه الموجات العاطفية، ولكل منها ذروتها التي تجيء دائماً في آخر الموجة أو الدورة، ثم تهبط دائماً مع صوت الشاعر وهو ينخفض، أحياناً بشكل حاد سريع، بعد ارتفاعه المفاجئ في الندوة قبل النهاية الكاملة. غير أنه قد يتدرج في انخفاضه أحياناً كثيرة إلى خاتمة طبيعية يتوقعها الجمهور المستمع بعد تصعيد لطبقة الصوت. ورغم أن لكل موجة حركتها الداخلية المستقلة إلى حد كبير عن الأخرى، فإنه يظل بينها صلة خفية. وبإمكان هذه البنية الإيقاعية، المعنوية، العاطفية، أن تحدث «تطهيراً للعذاب والمعاناة عن طريق جمال الصوتيات والترويح الذي يحدث لعنصر الفكر»(١٦٥) وإحلال العاطفة مكانه. وكل هذا التلاعب بالصوت والإيقاع متصل إلى حد كبير بالمعنى. فحجم صوت الشاعر، وارتفاعه وانخفاضه، وسرعة الإيقاع وبطؤه، واستعمال الشاعر للوقف والارتكاز والغنة، والتدفق العاطفي، لا بد من أن تصدر جميعها عن موضوع الشاعر الأساسي. إن القصيدة المنبرية على العموم تتركز على تراوح المد والجزر، على الفيضان والانحسار. والشاعر في نظمه قصيدته يحافظ، عن وعي منه أو غير وعي، على حدود الموجة العاطفية في تدفقها وانسحابها الدائمين، ويكيّف أفكاره وعواطفه وصوره وكلماته الإثارية لتتناسب تماماً مع هذا التدفق والانسحاب في الموجة الواحدة.

وفي إصغائي لتسجيلات المهرجان المذكور وجدت أن الجمهور المستمع قابل الأبيات التالية للشاعرة السورية طلعت الرفاعي بدرجة عالية من النشوة مما حفزها لإلقائها ثانية:

باسم الذين على المشانق عُلّقوا	باسم الملايين الذين تيتّموا
«بالموصل» الزهراء تغرق بالدما	باسم البيوت على بنيها تردم
«بجميلةٍ» والنار تمضغ عظمها	بالخلد تحرسه «رجاءُ ومريمُ»
↖ ↖	↖↖ ↖ ↖ ↖ ↓
عربٌ وإن لم تبق منا قطرة	عربية «بغداد» مهما هدّموا(١٦٦)

(١٦٤) Bateson, *English Poetry: A Critical Introduction*, p. 57.

(١٦٥) Rylands, Ibid., p. 34.

(١٦٦) **الثقافة** (حزيران/يونيو ١٩٥٩)، ص ٣٢.

في الأبيات الثلاثة الأولى حافظت الشاعرة على طبقة صوت مستوية وإن كانت عالية، على درجة غير قليلة من الحدّة، ولكنها رفعتها بتصعيد سريع قصير لتصل إلى ذروة العلو مع كلمة «عرب» في البيت الرابع، وحافظت على هذه الطبقة الصوتية العالية عبر الكلمات الخمس التالية: «وإن لم تبق منا قطرة»، ثم رفعت صوتها من جديد في تصعيدات قصيرة مع كلمة «عربية» التي انسابت في تصعيد طويل عبر كلمة «بغداد» ثم تباطأت قليلاً عبر الكلمتين اللاحقتين، مخفضة حجم الصوت وطبقته إلى وقف حادّ ذي دلالة معنوية قوية في نهاية البيت. إن إلقاء طلعت الرفاعي قصيدتها هذه يمثل نموذجاً مثالياً لإلقاء الشعر المنبري، وقد قاد إلى ردود الفعل المطلوبة من الجمهور المستمع، بينما نرى أن شعراء منبريين آخرين أقلّ موهبة، فشلوا في الحصول على استجابة مماثلة من الجمهور لأنهم كانوا أقل مهارة من طلعت في تهيئة الجمهور نفسياً لردود الفعل المطلوبة عبر وسائل الشحذ والتصعيد الضرورية والانخفاض والوقفات ذات الدلالات المعنوية.

ومن أمهر الشعراء في الحصول على استجابة سريعة من الجمهور الشاعر السوري سليمان العيسى. وقد نجح، في قصيدته التي ألقاها في المهرجان المذكور، بأن يحصل على استجابة عاطفية عظيمة من الجمهور بعد البيت الثاني فقط. لقد بدأ هذا الجمهور بالتصفيق بعد البيت الثاني، ثم أصبح منتشياً بعد البيت الخامس. وعندما وصل إلى آخر كلمة في البيت الخامس، وهي كلمة «لقصيد» التي تلاشى معها صوته كلياً، كان قد قدّم عدداً متعاقباً من التصعيدات الصوتية:

فـي الـعـراق الـدامـي غـمـسـت جـنـاحـيّ وأسـلـمـت لـلإبـاء نـشـيـدي
↙ ↖ ↖ ↖
فـي الـعـراق الـطـعـين لا ثـورتي انهـارت ولا نـاء بـالـدمـار صـمـودي

تصفيق واستحسان عال

يحـفـر الحـاقـد الـهـجـين ضـريحـي وأواريـه فـي غـبـار خـلـودي
↖
كـبـريـاء الـصـحـراء تـذرو الـطـواغـيـت عـجـاجـاً فـي رمـلـهـا الممـدود
↙ ↖ ↖
ونـحـط الـرجـال.. (فـالـدهـر لمع) لحـسـام ورنـة لـقـصـيـد

إعادة **هـتـاف عـال**

بهذا النوع من الشعر يتضح أن الزعم القائل بأن شكل الشطرين والقافية الموحدة يعاني رتابة أساسية في بنيته هو زعم خاطئ. إذ إن في هذا الشكل مجالاً رائعاً لتنويع طبقة الصوت، وقوته، ولهجته، والتأكيدات العاطفية والصوتية في القصيدة المنبرية الجيدة. ولا شك في أنه يختلف اختلافاً جوهرياً عن الشعر الحر الذي كان الشعراء

يحرصون فيه، ولا سيما في بداية الحركة الجديدة، على أن ينظموا قصائد ذات نمو عضوي وذروة واحدة فقط تجيء في النهاية. غير أن متطلبات الجمهور للشعر الذي ينفّس عن الأحزان الوطنية والغضب السياسي قد تدخلت في تقنية الشعر الحر، من حيث لا يدري الشعراء، فاقتبسوا، من دون وعي منهم، تقنية الشعر المنبري ذي الموجات أو الدورات التي تنتهي كل منها بذروة. واستطاع الشاعر الذي يكتب في الشكل الحرّ أن يطوّع الشعر الجديد ذي البنية المستحدثة للمنبر، وقد بدأ هذا الشكل الجديد يستقر في الضمير نغمياً وتقنياً حتى إن كُلاً من مظفر النواب ومحمود درويش قادر على أن يثير الجمهور المستمع إلى أعلى درجات الحماسة والهيجان.

غير أن الشعر المنبري، سواء كتب على شكل الشطرين أو بالشكل الحر، يظل ذا خصائص تقليدية، ولو أن محمود درويش استطاع أن يكسبه هيبة فنية أعلى درجة، وأن يمهد للوصول إلى شعر غير منبري تستمع إليه جموع كبيرة وتتذوقه كفن. مع هذا فإنه لا ينجح دائماً قي المحافظة على مستواه، بل يتعثر أحياناً تعثراً لا يليق بشاعريته كقوله في قصيدته «مديح الظل العالي»:

ســـنـــشـــخُّ مـــوســـيـــقـــى عـــلى تمـــثـــال أمـــريـــكـــا(١٦٧)

وهو قول لاقى استحساناً عالياً عند مستمعيه مع الأسف، بحسب التسجيل المصوَّر الذي وصلنا، وقد كان هدف درويش الأول هو أن يثير هذا الإحساس بالاستحسان عند مستمعيه، مستغلاً لذلك عواطف الحنق التي ملأت قلوب الناس ضد أمريكا، ولا سيما في تلك الفترة التي تلت خروج الفلسطينيين من بيروت، بعد الغزو الإسرائيلي. ولكن لا شيء يمكن أن يبرر الفجاجة في الفن، مهما كانت الغاية الإنسانية كبيرة ونبيلة.

خامساً: التقليدي والحديث

تشهد كل فترة أدبية الصراع التقليدي بين القديم والجديد؛ لكن الوطن العربي في الخمسينيات شهد صراعاً حاداً بشكل خاص. وكانت الخصومة تدور حول الشعر، لأن الشعر أكثر الفنون الأدبية تطوراً عند العرب، وينظر الناس إليه بإجلال كبير. ونتج من ذلك أن التغييرات الجذرية التي بدأت في الخمسينيات وجذبت نحوها كثيراً من الأتباع، من بين الشعراء والنقّاد والقرّاء، كان لا بد لها من أن تخلق وضعاً بدا

---

(١٦٧) يسرني أن أضيف أن الشاعر لم يثبت هذه العبارة عندما نشر قصيدته.

مهدّداً لأولئك الذين يحسبون أن المثال الأكمل في الشعر يقوم على القصيدة القديمة. وبدا واضحاً أن حركة الشعر الحر الجديدة وما رافقها من تغيّرات في اللغة والموقف والصورة كانت خطيرة وذات نتائج شديدة الأهمية. كان التقليديون يحسّون إحساساً حاداً بوجوب محاربة هذه الاتجاهات الحديثة الميول. ومن ناحية أخرى، قام شعراء الطليعة أنفسهم بمهاجمة الشعر القديم بالطبع، لكي يدافعوا عن تجاربهم الخاصة؛ وقد اكتسب هجومهم قوة جديدة بازدهار القصيدة التقليدية في الخمسينيات التي استُغلّت لدعم قضية القومية العربية، كما اتضح عند الحديث عن الشعر المنبري. فقد رأى المحدثون في ذلك الأمر «ردّة» يجب محاربتها بقوة. وقد نتج من ذلك انقسام خطير في الحساسية الشعرية لدى جمهور الشعر في الخمسينيات. وبدأ الجانبان يتقاذفان التهم التي وصل بعضها إلى درجة كبيرة من العنف.

دعا الشاعر السوري نزار قباني هذه الخصومة باسم «معركة اليمين واليسار»[(١٦٨)]، وهي تسمية تبعث على شيء من التضليل، لأنها تشير إلى بعض المعتقدات السياسية التي لا تنطبق على الشعراء جميعهم. فمن بين الشعراء الذين ادّعوا الانتماء إلى اليسار السياسي، إذا استعملنا العبارة بشكل فضفاض، ثمة أمثال الجواهري وهو من الذين بقوا على ولائهم للقصيدة القديمة، بينما نرى أن كثيراً من شعراء الطليعة قد يعدّهم الاشتراكيون من جماعة اليمين في السياسة. لذلك يغدو من المناسب أكثر في هذا المجال الحديث عن التقليديين والطليعيين لا الحديث عن اليمين واليسار. ويصف قباني التقليديين بأنهم أناس ذوو نظرة هادئة رصينة، يؤمنون بقدسية الأدب القديم ويلتزمون فكرياً وروحياً وتاريخياً بالأنماط الشعرية التي يعدّونها نهائية وكافية لكل زمان ومكان، ويرفضون أي تغيير فيها. إن هذا الثبات الصارم في المفهوم عن الشكل والتوجّه في الشعر كان هدفاً لهجوم كثير من الشعراء المحدثين الآخرين. ويعبّر قباني عن ذلك بأسلوب شعري فيقول إن التقليديين يحسبون القصيدة شكلاً محتوماً لا يردّ، فرضه القدر، وثوباً جاهزاً يلائم جميع المناسبات. لكن شعراء الطليعة، من ناحية ثانية، يقفون برئات مفتوحة للهواء النقي، أمام جميع التيارات التي تدفعهم إلى الثورة والرفض وصنع مصير جديد. «هم جيل يقرأون التاريخ لكنهم يرفضون أن يُدفنوا في قبره»[(١٦٩)].

وقد أصبحت القصيدة التقليدية هدفاً لهجوم عنيف وغير منصف أحياناً من جانب شعراء الطليعة الذين ادّعوا أنها بناء مسطّح، يشبه كل بيت فيها عالماً كاملاً

---

(١٦٨) قباني، «معركة اليمين واليسار في الشعر العربي،» ص ٩٢ ـ ١٠٠.

(١٦٩) المصدر نفسه، ص ٩٣. انظر أيضاً: علي أحمد سعيد [أدونيس]، «الشعر العربي ومشكلة التجديد،» ورقة قدمت إلى: مؤتمر الأدب العربي المعاصر، روما، ١٦ ـ ٢٢ تشرين الأول/أكتوبر ١٩٦١، ونشرت تحت العنوان نفسه، في: **شعر**، السنة ٦، العدد ٢١ (شتاء ١٩٦٢)، ص ٩٠ ـ ١٠٦.

مغلقاً[١٧٠]؛ بينما القصيدة الحديثة ذات أبعاد واسعة، يشكل كل سطر فيها وحدة ذات بناء عضوي ينمو داخلياً حتى يبلغ الذروة. وقد اتّهم بعضهم القصيدة القديمة بالرتابة التي ينطوي عليها نظام القافية الواحدة وشكل الشطرين. فالبلاغة في الشعر القديم، وأسلوبه الخطابي، ورنّته التي تضمن للقصيدة العربية نجاحاً فعلياً على المنبر، جميعها عناصر مرفوضة في الشعر الحديث. ويؤكد قبّاني مثلاً أن العرب قد ورثوا فطرة موسيقية تستمتع بالآلات ذات الوتر الواحد، والتي تعتمد موسيقاها على تكرار اللحن نفسه بشكل دوري. أما في الشعر الطليعي فثمة تنويع أكثر وحركة داخلية دائمة النمو، لأن الشعراء الجدد يؤمنون بأن الإنسان هو الذي يخلق أشكاله الخاصة. أما القافية الموحَّدة، فعلى رغم ما فيها من جاذبية وقوة إثارة، فإن فيها تأثيراً يحدّ من خيال الشاعر. وأضافوا أنه يجب أن نتبع لغة الشعر من لغة الحديث اليومي بين الناس؛ لكن التقليديين ما زالوا متمسكين بلغة **الأغاني** و**العقد الفريد**، وهي لغة يصفها الشاعر أدونيس بأنها عقلانية ومجردّة. ثم يؤكد أدونيس بعد ذلك قول جاك بيرك (Jaques Berque) إن اللغة العربية تهبط على الحياة ولا ترتفع منها[١٧١]. ويصرّ جميع شعراء الطليعة على أن الشعر يجب أن يصوّر روح العصر. وقال شاعر آخر إن أولئك الذين يفضّلون أنماط الماضي يتناسون أن كل عصر يخلق أسلوبه الخاص، ورغم أن لغة الأمة وشعرها لهما ميزاتهما القومية الخاصة فإنهما كذلك يتبعان قواعد لغوية وفنية عامة في التطور. لذا فإنه من المستغرب الإصرار على القول إن الشعر العربي مقدّر عليه أن يبقى إلى الأبد من دون تغيير في الشكل أو التوجّه ثم ينتظر منه دوام الحيوية والإبداع. إن احترام التراث الأدبي لا يقوم على حصر أدب العصور اللاحقة بالأنماط السابقة في هذا التراث، بل على السماح له بأن يعيش معنا، يعلّمنا، ويغنينا ويمنح القوة لغتَنا وعباراتنا، ويسمح لنا في الوقت ذاته بأن نحافظ على معاصرتنا[١٧٢].

(١٧٠) قباني، المصدر نفسه. انظر أيضاً وصف نازك الملائكة لِ «البنية المسطحة للشعر التي يتميز بها الشعر الغنائي التقليدي بحسب قولها. ولا تقصر نازك الملائكة هذا الحكم على الشعر القديم، بل تصر على أنه يصدق على الكثير من الشعر العربي الحديث. ومن المفارقات أنها تقدم إحدى قصائد نزار قباني نفسه مثلاً على ذلك، مع ما يعنيه هذا التقديم من أن جانباً كبيراً من شعره يدخل في هذا الباب. انظر: الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٢٠٧ ـ ٢١١.

(١٧١) أدونيس، «الشعر العربي ومشكلة التجديد،» ص ٩٦. انظر أيضاً مداخلة سلمى الخضراء الجيوسي حول هذه النقطة في مؤتمر الأدب العربي المعاصر، روما، ١٦ ـ ٢٢ تشرين الأول/أكتوبر ١٩٦١، في: **الأدب العربي المعاصر**، ص ١٩٥ ـ ١٩٧.

(١٧٢) سلمى الخضراء الجيوسي، «أدبينا الثوري والموقف الحضاري،» **الآداب**، السنة ٨، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٦٠)، ص ١٢ ـ ١٤ و٩٩ ـ ١٠٠ والاقتباس من ص ١٢. انظر أيضاً: عز الدين إسماعيل، «الشعر بين العصرية والتراث،» في: إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ٩ ـ ٤٠.

وقد اتّخذ هجوم التقليديين على الشعر الجديد، أيضاً شكل الرفض والصدمة. فنحن نرى بدوي الجبل الذي استطاع أن يتقبّل شيئاً من الشعر الحر، يتقّبله على أنه نوع مختلف من الشكل الفني، لا على أنه شعر. فهو يرى أن الأشكال القديمة كافية تماماً لجميع ما يريد المرء التعبير عنه[١٧٣]، وأن هذه الموجة سوف تنحسر، عاجلاً أو آجلاً، وأن الشعراء سوف يعودون إلى الأشكال الصحيحة من الشعر (ويقصد نظام الشطرين والقافية الموحدة). ومن المؤسف، كما يرى، أن يضيّع الشعراء الشباب مواهبهم في هذه الممارسات[١٧٤]. لكن غيره لم يكن بهذا الرفق. فالشاعر المهجري جورج صيدح يرى أن هؤلاء الشعراء غير قادرين على الكتابة بالشكل الأصعب، فالتجأوا إلى الشعر الحر[١٧٥]. وقد اتّهم بعضهم الدعوة إلى الشعر الحر بأنها مؤامرة للنيل من أصالة الشكل الشعري في العربية، ومن الثقافة العربية جميعاً[١٧٦]؛ بينما رأى آخرون في تبسيط اللغة في الشعر الجديد مؤامرة ضد لغة القرآن، تحدث شرخاً في التراث، يمثّل نفوراً عميقاً من القومية العربية[١٧٧]. وثمة اتهام مشروع ضد الشعر الحر جاء من صيدح الذي احتج على غموضه قائلاً إن «الرمز يختلف عن الأحجية». وقد هاجم كذلك ما وجده متكلفاً في التجارب الجديدة، مستنكراً ما دعاه «الغرور والثقة المفرطة» عند هؤلاء الشعراء الجدد[١٧٨].

ويقدّم زكي نجيب محمود مناقشة أكثر تفصيلاً. فقد كتب عام ١٩٦١ يتساءل:

---

(١٧٣) جاء ذلك في إجابة عن استبيان: «الشعر العربي بين التقييد والتحرير،» **الآداب**، السنة ١، العدد ٨ (آب/أغسطس ١٩٥٣)، ص ٢٣. وقد وجه هذا الاستبيان إلى عدد من الشعراء والنقاد، وطلب فيه رأيهم في تحرر الشعر مما يعتبره بعض الشعراء الحديثين قيود الشكل التقليدي. انظر أيضاً إجابة كتاب آخرين عن هذا التساؤل. ومن اللافت للنظر أن نرى نزار قباني يشدّد عام ١٩٥٣ على ضرورة القافية، ويصر على أن مشكلة الشعر العربي ليست مشكلة الشكل، بل مشكلة التقليد والمحاكاة. وكان قباني، حتى ذلك الوقت، يكتب أغلب إنتاجه الشعري وفق القوالب التقليدية. انظر أفكاره الأكثر تطوراً في هذا المجال في: قباني، «معركة اليمين واليسار في الشعر العربي».

(١٧٤) أعرب بدوي الجبل عن أسفه الصادق على هذا الأمر. فقد كان يعتقد أن الشعر الحر ليس إلا ظاهرة عابرة تتبدد فيها طاقة الشعراء الشباب، ونقل هذا الرأي إلى المؤلفة في عدة مناسبات بين عامي ١٩٥٤ و١٩٦٠.

(١٧٥) في استبيان آخر: «مستقبل الشعر العربي الحديث،» **الآداب**، السنة ٣، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٥٥)، ص ٦.

(١٧٦) الياس قنصل في الاستبيان: «الشعر العربي بين التقييد والتحرير،» ص ٧٤.

(١٧٧) عزيز أباظة في محاضرة في جامعة دمشق، [٦؟] كانون الثاني/يناير ١٩٦١. انظر مداخلة المؤلفة التي تفند فيها كثيراً من اتهاماته ضد الشعر الحديث، في: سلمى الخضراء الجيوسي، «مزالق الحملة الرجعية على الشعر الحديث،» **الوحدة** (دمشق) (١٣ كانون الثاني/يناير ١٩٦١)، ص ٣ و٧.

(١٧٨) المصدر نفسه، ص ٣ و٧.

«ما الجديد في الشعر الجديد؟». فإذا كان هذا الشعر يتجّه نحو إحداث تغيير في الشكل الشعري فإن ذلك قد أخفق، لأن الشكل الجديد لا يمكن تحديده. الشكل هو العنصر الأساسي في الفن جميعاً، كما يقول، ولا يكون له وجود إلا عندما يمكن أن يحدَّد لكي يستطيع اتّباعه الفنانون الآخرون. لكن الشعر الحر في العربية لم يستطع أن يقدّم شكلاً يمكن وصفه وتحديده، لذا فهو ليس بشعر على الإطلاق. ويضيف أن الشعراء الجدد يعرّفون هذا الشكل بأنه يعتمد على تكرار تفعيلة واحدة؛ ولكن كما يضيف، ثمة بضعة بحور في العربية تقوم على تكرار تفعيلة واحدة، ولكن بالإضافة إلى قواعد أخرى. ويصرّ على أن الشكل في الفن يحتاج إلى قدر كبير من الصرامة والعناد، وكلما ازدادت صرامة الشكل تعاظمت قدرة الفنان على تناوله والسيطرة عليه. هذه الصرامة والعناد سرّ عظمة الشعر الجاهلي. وحتى عندما تبدو اللغة الشعرية سيّالة متناغمة، فإن ذلك نتيجة مهارة عظيمة من جانب الشاعر، لأنها تبرهن على قدرته على السيطرة على تلك المادة الزَّلقة الهَروب التي هي اللغة. ثم يتساءل إن كان الشعراء الجدد قادرين على الادّعاء بأن لغتهم تمتلك هذه القوة والعناد؟ ثم يجيب بالنفي قائلاً «البناء من قشّ، فقل ما شئت في محتواه، لكن تهافت البناء يقضي بحرمانه من الدخول في دولة الفن الخالد»[(١٧٩)].

أقام زكي نجيب محمود حكمه على دراسة الشعراء المصريين، ومن بينهم صلاح عبد الصبور (١٩٣١ ـ ١٩٨١) الذي يمثل في نظره الحركة الحديثة. وقد أثار ذلك احتجاجاً من مجلة **شعر** التي قال محرروها إن تقويم الشعر الجديد، وهو حركة واسعة وكاملة تمثل موقفاً أساسياً في الثقافة العربية الحديثة، يجب أن يأخذ في الاعتبار الدور الذي قام به شعراء العراق وشعراء مجلة **شعر** أنفسهم. وقالوا إن شعر عبد الصبور ليس واحداً من المساهمات الأكثر غنى ونضجاً[(١٨٠)].

وقد أثارت مقالة زكي نجيب محمود عدداً من النقّاد. قال محمد مندور إن الفرق بين الشعر القديم والشعر الجديد في طبيعة الاثنين. فالفرق لا ينحصر في الشكل الموسيقي وحده، بل يشمل الموضوع والصورة وطرق التعبير. وأضاف أن الأشكال التقليدية لا يصح أن تهمل، بل يجب أن يسمح بالازدهار إلى جانبها للشكل الجديد،

(١٧٩) نشرها أول الأمر في: **المجلة** (القاهرة)، العدد ٥٧ (تشرين الأول/أكتوبر ١٩٦١)، ثم أدرجها في مجموعة مقالاته في: زكي نجيب محمود، **فلسفة وفن** (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٣)، ص ٣٤٥ ـ ٣٥١، وتقع المداخلة السالفة الذكر ص ٣٥٠ ـ ٣٥١. انظر أيضاً: الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٢٠٢ ـ ٢٠٣، حيث تنوه بما يميز به الشكل الشعري الجيد من صرامة وإحكام.

(١٨٠) «ما هو الشعر الجديد؟،» **شعر**، السنة ٦، العدد ٢١ (شتاء ١٩٦٢)، ص ١٢٥.

الذي يحمل للشعر إمكانات أعظم[١٨١].

وكان عز الدين إسماعيل هو الذي لخّص الفروق بين الشعر القديم والشعر الجديد. **فأولاً** ينبع المفهوم الجمالي الجديد من قلب العمل الفني ولا يكون مفروضاً عليه. **وثانياً**، الشعر الجديد محاولة لفهم واستقصاء جوهر الحياة، لا الاستجابة لها وحسب، كما في الشعر القديم. **وثالثاً**، الشعر الجديد يصوّر ثقافة العصر على اتساع النطاق العالمي، مجدِّداً موقف الإنسان منها. **رابعاً**، الشعر الجديد يجسّد تجربة جماعية دائماً. **خامساً**، الشعر الجديد يحاول وضع التاريخ في المنظور برؤيته من وجهة نظر هذا العصر. **سادساً**، بما أن الشعر الجديد يجسّد مضموناً جديداً تماماً، فإنه يستخدم إطاراً جديداً لا يتبع طريقة ثابتة يسهل بلوغُها الكمال بالممارسة[١٨٢]، بل إن طريقتها متفرّدة في كل قصيدة، تتألف من تنظيم التفعيلات في نطاق هذا الإطار[١٨٣].

ثم جاءت استجابة أخرى من مجلة **شعر**. قال المحررون إن الثورة الشعرية الحديثة لا تكتفي بتصوير العصر، أو برفض ما هو تقليدي وقديم، إذ لا التغيّر في الموضوع والأفكار أو في الشكل بكافٍ لنقل الحداثة إلى الشعر. فالفرق الرئيس بين الشعر الجديد والقديم يقع **أولاً** في نظرته العمودية إلى العصر، وفهمه عن طريق البصيرة والرؤيا والمعرفة المسبقة. **وثانياً** في قدرة الشاعر الجديد على هجر القيم الفنية

---

(١٨١) نشرها أولاً في: **المجلة**، العدد ٥٨ (تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٦١)، وأعيدت صياغة مضمونها في: **شعر**، السنة ٦، العدد ٢١ (شتاء ١٩٦٢)، ص ١٢٠ ـ ١٢١.

(١٨٢) إن هذا القول غير مقبول، إذ يثير كثيراً من نقاط الجدل. **فأولاً** إن وجود قالب شعري ثابت في متناول الشاعر، لا يضمن قدرته على بلوغ الكمال به عن طريق الممارسة، إذا كان المقصود بالكمال القدرة على إنتاج أمثلة جيدة من عنده، لأن ذلك يحتاج إلى شيء أكثر من الممارسة بكثير. **وثانياً**، عند استعمال النموذج الثابت يجب أن يُظهر الشاعر تفرّده ونبوغه الفعلي، على رغم أنه يستخدم شكلاً شعرياً مشاعاً للجميع، وهذا أمر أشد صعوبة. وفي الشعر الحر يمكن إظهار هذا التفرّد بصورة أكثر سهولة بسبب حرية الشاعر في ابتكار نماذجه الخاصة التي تغدو أكثر دلالةً عليه وعليه وحده. بعبارة أخرى، يمكن القول إن تفرّد الشاعر ونبوغه يمكن ظهورهما في أي قالب، ولكن ذلك يكون أسهل في الشعر الحر. ويجب أن نذكر مسألة فنيّة مهمة، وهي أن كون الشاعر يستخدم قالباً ثابتاً لا يعني أنه يكتب كأي شخص آخر، حتى من وجهة نظر إيقاعية. فثمة مجال واسع في نظام الشطرين والقافية الموحّدة للتلاعب الإيقاعي والتنويع الموسيقي، لذا يجب إهمال فكرة السهولة. ومن ناحية أخرى، فإن كون الشاعر في الشعر الحر يخلق أشكاله الخاصة يجب أن يُعطى ما يستحقه من أهمية كذلك، لأنه يُفسح مجالاً أكبر لابتكار أكثر في الموسيقى الشعرية، وهي مسألة غير مطروقة إلى الآن في الشعر العربي. وقد يغامر المرء هنا فيقول إنه قد يكون من الأسهل الإخفاق في بلوغ بناء مقبول في الشعر الحر مما في بلوغ بناء تقليدي مقبول، ولكنه من الصعوبة بمكان بلوغ بناء جيد فعلاً في الاثنين، وأكثر صعوبة في نظام الشطرين.

(١٨٣) **شعر**، السنة ٦، العدد ٢١ (شتاء ١٩٦٢)، ص ١٢١ ـ ١٢٣، حيث أعيدت صياغة مضمونها؛ نشرت أصلاً في: **المجلة**، العدد ٥٨ (تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٦١)، وعرض النقاط نفسها مجدداً في كتابه اللاحق: إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ١٣ ـ ١٦.

القديمة، وإبداع قيمه الخاصة التي يعبّر عنها في لهجة متفردّة شخصية خالصة. فاستعمال اللغة الشعرية والسيطرة على الأسلوب الشعري شرطان أساسيان في الشعر، وبخاصة في الشعر الجديد الذي لا يتبع نمطاً ثابتاً في الشكل، إذ إنه نظام متحرك حي. في الشعر القديم كان البناء الشعري يقوم على الوزن؛ وفي الشعر الجديد يقوم على الإيقاع الذي تقاس كفايته بالتناغم والاتحاد المتكامل بين عناصره، ولكنه قبل كل شيء يعتمد على الإبداع والأصالة[١٨٤].

إن فكرة المعرفة المسبقة والرؤيا والبصيرة هي واحدة من الأفكار التي يصرّ عليها الشعراء الجدد، ولكن يجب أن نذكر أن ذلك ليس مقصوراً على الشعر الجديد. كما لا يمكن كذلك قبول فكرة أن الشعر الجديد يقوم على الإيقاع وليس على التفعيلة. فالإيقاع في الشعر عنصر بالغ الرهافة والصعوبة بحيث لا يمكن تحديده بمثل هذه العبارات البسيطة، ويحسّ المرء بأن الكاتب ربما كان يتحدث عن قصيدة النثر لا عن الشعر الحر، أو ربما عن الشعر الحر بالمعنى الأوروبي[١٨٥]، لا عن المفهوم العربي الحديث لهذا الشكل الذي يقوم على الوزن حتماً. فاستعمال الإيقاع في هذا النوع من الشعر أمر في غاية الأهمية، لكن الأساس في بنائه الموسيقي هو الوزن وليس الإيقاع الصرف.

وثمة مناهضون آخرون للتجربة الشعرية الحديثة استمروا في تكرار مجادلاتهم السابقة مكتسبين قوة من كثرة الأمثلة الرديئة من الشعر الحر التي كانت لا تتوقف عن الظهور[١٨٦]. ومن الطبيعي أن هؤلاء المناهضين كانوا يتغاضون عن عدد مماثل من

---

(١٨٤) أدونيس، في: «ما هو الشعر الجديد؟،» ص ١٢٧ ـ ١٢٩.

(١٨٥) يقول م. هـ. ابرامز، في *A Glossary of Literary Terms* (**مسرد المصطلحات الأدبية**) (١٩٥٧)، إن الشعر الحر يعرّف كالتالي: «الشعر الحر، بالعبارة الإنكليزية والفرنسية، شعر فيه من الإيقاع أكثر مما في النثر العادي، لكنه مع ذلك لا يقوم على نمط وزني منتظم، ويخلو من القافية عادة. وكان الناس يجدون ما يشبه الشعر الحر في ترجمة الكتاب المقدس في عهد الملك جيمز وذلك في «المزامير» وفي «نشيد سليمان». لقد جرّب الأوزان الحرّة [الشاعر الإنكليزي] ماثيو آرنولد (Matthew Arnold)، كما قام [الشاعر الأمريكي] والت ويتمن (Walt Whitman) بإذهال العالم الأدبي باستخدام أبيات متفاوتة الطول والإيقاع في مجموعة **أوراق العشب** (١٨٥٥). لكن شعراء جيل ١٩٢٠ بدأوا فترة مركّزة من استغلال هذا النوع من الشعر. والأمثلة المتطرفة من ذلك. . . تُبيّن الدقة والرهافة اللتين يمكن أن يتوصّل إليهما هذا الشعر وبخاصة في تنويع وقع السرعة، والوقفة، والتوقيت، عندما يتحرر السطر من ذلك الشعر من ضرورة تفعيلة متكررة».

(١٨٦) بل إن نازك الملائكة نفسها كانت توجس خيفة من انقضاض الأمثلة الرديئة من الشعر الحر في الخمسينيات. انظر: نازك الملائكة، «العروض والشعر الحر،» **الآداب**، السنة ٦، العدد ٢ (شباط/فبراير ١٩٥٨).

أمثلة الشعر الرديء التي كانت تكتب بنظام الشطرين القديم وتنشر في المجلات والمجموعات المستقلة. وراح شعراء الطليعة، من ناحية ثانية، يواصلون تجاربهم، ويدافعون عنها بإيمان؛ وكما هو الحال في جميع الثورات، يرفضون أن يروا أي فضيلة في الأنماط التي كانوا قد رفضوها. وفي آناء ذلك كانوا يكسبون بصيرة نقدية ومعرفة أكبر، حتى استطاعوا بحلول الستينيات أن يفسّروا تجاربهم بعبارات أكثر حذلقة ومعرفة فنية.

سادساً: مجلتان طليعيّتان: الآداب وشعر

لقد تبنّت قضية الشعر الطليعي في الخمسينيات مجلتان بيروتيتان هما **الآداب** و**شعر**. وهذه مسألة ذات مغزى، لأنها تبين كيف انتقل مركز الشعر في الوطن العربي إلى لبنان، وهو بلد كان في ذلك الوقت يتمتع بحرية سياسية واجتماعية وثقافية لا مثيل لها في أي مكان من الوطن العربي. فقد كان المرء يجد في لبنان جميع الأفكار عن السياسة والمجتمع والثقافة المتداولة في أنحاء الوطن العربي. وقد أتاح ذلك للقطر اللبناني ضروباً من التنوّع وشكلاً من المناعة ضد طغيان نوع واحد من الاتجاهات الفكرية، وموقفاً متسامحاً جعل من لبنان موئلاً للشعراء والكتّاب من جميع أنحاء الوطن العربي. يضاف إلى ذلك موقع لبنان مركزاً عربياً سياحياً، بمناظره الخلاّبة، ومؤسساته التعليمية العديدة، ورخائه المتزايد ووعيه الثقافي. في ميدان الشعر كان أغلب زعماء الحركة الطليعية ينتمون إلى أقطار عربية أخرى، وفي طليعتهم كان شعراء العراق. لكن جميع هؤلاء الشعراء والنقّاد من غير اللبنانيين كانوا على علاقات وثيقة مع لبنان. فقد كانت أشعارهم ومقالاتهم تنشر في المجلات اللبنانية، كما كانت دواوينهم النقدية تنشرها دور النشر اللبنانية الكثيرة. وللمرة الأولى في التاريخ الحديث أصبحت بيروت لا القاهرة مقصد المفكرين العرب ومكان لقاءاتهم[(١٨٧)].

كانت **الآداب** مجلة شعرية أسسها سهيل ادريس عام ١٩٥٣، وهو قاصّ عميق الجذور في تراث الثقافة العربية الإسلامية. ومنذ البداية كانت **الآداب** رائدة في القضايا الأدبية الرئيسة في حركة الطليعة، فأصبحت منبراً للكتّاب والقراء يعبروّن فيه عن آرائهم في الأدب والثقافة العربية والحياة. فقضية القومية العربية، والأدب الملتزم، والشعر الحر، والنقد الطليعي، والواقعية المحدثة وكثير من المواضيع المتصلة بالشعر وفروع الأدب المختلفة الأخرى كانت موضع اهتمام المجلة، تناقشها وتضفي عليها مسحة وطنية. وكانت المجلة بين وقت وآخر تصدر أعداداً خاصة عن موضوع بعينه،

(١٨٧) كان ذلك مفهوماً تماماً بحلول عام ١٩٦٠. انظر: سلمى الخضراء الجيوسي، «عاصمة الأدب العربي،» **الأنوار**، ٧/٨/١٩٦٠، ص ٦، إجابة عن استبيان **الحرية**، بيروت.

هي بحد ذاتها وثائق نفيسة عن الفكر في ذلك الزمن. وقد يكون عدد كانون الثاني/يناير ١٩٥٥ المخصَّص للشعر الحديث أفضل مجموعة من المقالات في تلك الفترة عن تاريخ الشعر العربي الحديث في أغلب الأقطار العربية، لم يسبق أن اجتمع مثلها في عدد من مجلة. ثم إن **الآداب** كانت تشجّع وتدفع المواهب والتجارب الجديدة. فمن أبوابها الشهرية الثابتة باب يتناول بالنقد مواد العدد السابق. وقد كان ذلك مما يشحذ اهتمام القراء والكتّاب في الخمسينيات، يُقبلون عليه بنهم، مثيراً في الغالب سلسلة من المناقشات والتعليقات. لكن صعوبة الحصول على ناقد مختلف لكل عدد اضطر رئيس التحرير إلى وضع هذه المهمة في أيدي نقاد أقل خبرة، مما نزل أحياناً بمستوى هذا الباب من المجلة. وبالإضافة إلى ذلك، فإن المجلة باهتمامها بتنشيط الأدب وإشاعته من دون خلق مستوى محدد من الإبداع الجمالي والفكري والحفاظ عليه قد جعل منها منبراً أقل تخصصاً وأكثر شعبية، ومجالاً رحباً لتدريب المواهب الجديدة في الوطن العربي، ولم تكن جميعها عالية المستوى. وقد كان للمجلة أثرها الكبير في تجميع مواهب الإبداع العربي في كل مكان.

بوسع المرء أن يصف المجلة بأنها «صوت المرحلة» لأنه يجد فيها سجلاً لمختلف مفاهيم العقل الأدبي العربي الناشئ، وما حاق به من ضغوط وتوتّرات، ومعاناة وحسّ بالمأساة، وما حمل من تطلّعات وآمال. والواقع أن ليس بمقدور باحث أن يدرس الاتجاهات الأدبية والجمالية والروحية والنفسية والفكرية في هذه الفترة في الوطن العربي من دون أن يأخذ في الاعتبار الدور المهم الذي أدته هذه المجلة، لا في تصوير الوجوه المختلفة للفكر العربي وحسب، بل كذلك في تكوين المفاهيم الجديدة عن الفن والحياة. ولأن المجلة ترفض الإقليمية وتؤمن بحماس بالوحدة العربية وبتضامن الصراع العربي من أجل الحرية والتقدم، فإنها ساهمت كثيراً في توكيد وحدة الإبداع العربي وتوجيهه في مسار رئيس واحد. وهذا بحد ذاته إنجاز عظيم[١٨٨]. من أجل ذلك، لا يسع المرء إلا أن يأسف لعدم قدرة المجلة على الحفاظ على موقف

---

(١٨٨) نشرت في أعداد سابقة من المجلة مماحكات محرجة برزت فيها بعض التحيزات الإقليمية بين الشاعر المصري صلاح عبد الصبور من جهة، والشاعرين العراقيين بدر شاكر السياب وكاظم جواد من جهة أخرى. انظر باب «مناقشات» في: **الآداب**: السنة ٣، العدد ٧ (تموز/يوليو ١٩٥٥)؛ السنة ٣، العدد ٨ (آب/أغسطس ١٩٥٥)؛ السنة ٣، العدد ٩ (أيلول/سبتمبر ١٩٥٥)، والسنة ٣، العدد ١٠ (تشرين الأول/أكتوبر ١٩٥٥). غير أن هذه المواقف كانت قد اختفت بحلول أواخر الخمسينيات مع تنامي المشاعر القومية العربية وبعد الجهود الدؤوبة التي بذلتها **الآداب** لتشجيع قيام نظرة أدبية عربية متجانسة. انظر أيضاً عرضاً موجزاً لتاريخ **الآداب** ودورها في: غالي شكري، «صراع المتناقضات في صفوف الشعر الحديث،» **حوار**، السنة ٤، العدد ٢٠ (كانون الثاني/يناير ـ شباط/فبراير ١٩٦٦)، ص ٧٨ ـ ٧٩، ٨١، ٨٥ ـ ٨٦ و٩٢.

طليعي فعلي، برفض ما كان يرسل إليها أحياناً من تظاهرات رجعية في الفن والسياسة والحياة عموماً. ويأسف المرء كذلك لما كان ينشر فيها أحياناً من ميوعة عاطفية وتبجّح وتعصب، ومن بعض النقد ذي المستوى المتدنّي، والمناقشات غير العلمية والمقالات التي تكشف عن تحيّز واضح، أو عدواني أحياناً، ضد شخصية أخرى أو أخلاق كتّاب وشعراء آخرين. لكن إنجازات المجلة تفوق مثالبها بكثير.

وتأسست في بيروت عام ١٩٥٧ مجلة **شعر** وهي فصلية أكثر تخصصاً وطليعية، ومكرّسة للشعر. كان مؤسسها يوسف الخال شاعراً وكاتباً لبنانياً لديه أفكار محددة عن الشعر. وقد درس في الجامعة الأميركية في بيروت، وعاش بعض الوقت في أمريكا وكان على اتصال دائم بالأدبين الإنكليزي والأمريكي وشديد الارتباط بالثقافة الغربية عموماً[١٨٩]. وبمساعدة عدد من الشعراء والنقّاد الذين سرعان ما برز بعضهم في المراقي الفنية، راح الخال يدير فعاليات المجلة، وألحق بها داراً للنشر ودعم نشاطاتها بإقامة أمسية للنقاش مساء كل خميس باسم «خميس مجلة **شعر**»، أو «الخميس»، كما كان يدعوه بعض الشعراء أحياناً. وقد أبدت المجلة منذ نشوئها اهتماماً بالشعر الغربي، وسرعان ما بدأت تستعرض الأحداث الشعرية في هذا القرن كما كانت تظهر في إنكلترا وأمريكا وفرنسا؛ ولكنها كانت تستقصي ميادين أخرى كذلك كلما تمكنت من التغلّب على عائق اللغة. وبالرغم من اهتمامها بالشعر العالمي، فإن المجلة لم تُبدِ حماساً خاصاً للمساهمات الاشتراكية بوجه عام، رغم أنها ترجمت بعض شعراء الاشتراكية مثل إيلوار وأراغون بعد حين[١٩٠]. أما التراث الشعري الذي حاولت المجلة أن تقدمه وتفسره لقرائها فهو الذي يقوم على المفاهيم الجمالية في التراث الشعري الغربي المتحرر الحديث، كما يمثله أبرز أقطابه مثل ت. س. إليوت وعزرا باوند وسان جون بيرس[١٩١].

---

(١٨٩) كمثال على ذلك، انظر الرسالة المفتوحة التي وجهها يوسف الخال إلى المؤلفة يوم كانت محررة للصفحة الأدبية في **الأنوار**، ونشرت في: **الأنوار**، ٢٩/ ٥/ ١٩٦٠، ص ٦. وفي هذه الرسالة، يبدي الخال إعجابه الواضح بالثقافة والحياة الأوروبيتين.

(١٩٠) ظهرت ترجمتان متأخرتان بعض الشيء، الأولى لبعض قصائد بول إيلوار بعنوان: «بول إيلوار (Paul Eluard)،» ترجمة عصام محفوظ، **شعر**، السنة ٧، العدد ٢٧ (صيف ١٩٦٣)، والثانية لجانب من شعر لويس أراغون، في: «لويس أراغون (Louis Aragon)،» ترجمة هيئة تحرير **شعر**، **شعر**، السنة ٨، العددان ٣١ ـ ٣٢ (صيف ـ خريف ١٩٦٤).

(١٩١) تضم القائمة التالية أسماء أبرز الشعراء الأجانب الذين تُرجم بعض إنتاجهم في **شعر** بين عامي ١٩٥٧ و١٩٦٠.

١ ـ عزرا باوند	العدد ١	شتاء ١٩٥٧	ص ٧٣ ـ ٨١	ترجمة **شعر**
٢ ـ إميلي ديكنسون	العدد ١	شتاء ١٩٥٧	ص ٨٢ ـ ٨٧	ترجمة **شعر**

=

قد يسع المرء القول بأن مجلة **شعر** قد خلفت **أبولو** رغم أن الأولى تفوق الثانية بكثير. لكن الوضع الشعري كان قد تغيّر بشكل ملحوظ منذ الثلاثينيات، فقد تفتحت أمام الشعر مصادر جديدة من الشجاعة المعنوية والجمالية والعاطفية كانت تجد طريقها بهدوء نحو أساليب ومقتربات جديدة. وعندما ظهرت **شعر** إلى الوجود ألْفَت أمامها حركة طليعية في أوجها، تشق طريقها نحو رؤية جمالية أشد وضوحاً، فتجرّدت لدعمها وتوجيهها، محاولة بلوغ ذلك من دون تدخّل فكر مذهبي منظّم، أو عاطفية غوغائية، أو إجلالٍ للماضي، أو لما تبقّى من ذلك الإيمان شبه الصوفي بجمال مثالي كان يشكّل جانباً من تراث الثلاثينيات. وقد كان المجلة تطمح إلى ذلك، لمساعدة الشعر على أن يكتشف قيماً جمالية ومواقف جديدة يعيد صوغها في قوالب حديثة. وكان من أكبر إنجازات المجلة ذلك التعريف الذي أسبغته على حركة الشعر الطليعية، التي بدأت كتجربة في الشكل الشعري، استعمل فيها الشعر الحر في تنويعات محدودة، لكن الحركة سرعان ما تخطّت حدودها الأولى، فحاولت **شعر** تقويم ما كان يحصل، وإعطاءه التعريف المناسب. وكما سبق القول فإن يوسف الخال قد أطلق على الشعر الجديد اسم «الشعر الحديث».

=

٣ - ت. س. إليوت «أربعاء الرماد»	العدد ٢	ربيع ١٩٥٧	ص ٥١ - ٦٦	ترجمة منير بشور
٤ - إيڤ بونفوي	العدد ٢	ربيع ١٩٥٧	ص ٦٧ - ٧٤	ترجمة **شعر**
٥ - إيديث سيتويل	العدد ٣	صيف ١٩٥٧	ص ٦٩ - ٧٢	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
٦ - سان جون بيرس	العدد ٤	خريف ١٩٥٧	ص ٣٨ - ٨٩	ترجمة أدونيس
٧ - ت. س. إليوت	العدد ٥	شتاء ١٩٥٨	ص ٣٣ - ٧٦	لا ذكر للمترجم.
٨ - پول كلوديل	العدد ٦	ربيع ١٩٥٨	ص ٤٩ - ٩٧	ترجمة رينيه حبشي وأدونيس
٩ - والت ويتمن	العدد ٧ - ٨	صيف - ربيع ١٩٥٨	ص ٤٤ - ٥٦	ترجمة **شعر**
١٠ - جول سوپرڤييل	العدد ٩	شتاء ١٩٥٩	ص ٤٨ - ٦٦	ترجمة جورج خوري
١١ - جاك بريڤير	العدد ٩	شتاء ١٩٥٩	ص ٦٧ - ٨٥	ترجمة فواز طرابلسي وأنسي الحاج
١٢ - ديلان ثوماس	العدد ١٠	ربيع ١٩٥٩	ص ٥٤ - ٧٣	ترجمة نذير عظمة
١٣ - آرثر ريمبو	العدد ١١	صيف ١٩٥٩	ص ٣٢ - ٥٧	ترجمة شوقي أبي شقرا
١٤ - وليم بتلر ييتس	العدد ١١	صيف ١٩٥٩	ص ٥٨ - ٧٨	ترجمة فؤاد رفقة ونديم نعيمة
١٥ - شكسبير	العدد ١٢	خريف ١٩٥٩	ص ٣١ - ٧٤	ترجمة جبرا ابراهيم جبرا
١٦ - پول ڤاليري	العدد ١٢	خريف ١٩٥٩	ص ٧٥ - ٨٩	ترجمة مصطفى الخطيب
١٧ - سلفادور كوازيمودو	العدد ١٣	شتاء ١٩٦٠	ص ٤٨ - ٧٨	ترجمة عيسى الناعوري
١٨ - وليم بليك	العدد ١٤	ربيع ١٩٦٠	ص ٥٧ - ٧٤	ترجمة جبرا إبراهيم جبرا
١٩ - پيير جان جوڤ	العدد ١٥	صيف ١٩٦٠	ص ٧٠ - ٨٧	ترجمة أدونيس
٢٠ - انطونين آرتو	العدد ١٦	خريف ١٩٦٠	ص ٦٩ - ١٠٦	ترجمة أنسي الحاج

قادت المجلة المناقشات الشعرية في تلك الأيام كما فعلت **أبولو** في أوائل الثلاثينيات. فالدراسات المتقدمة الجادة، التي كانت **شعر** تنشرها عن النظرية الشعرية، ساعدت في توضيح المفاهيم الجديدة وفي تعميق الفهم لوظيفة الشعر في علاقته بالحركة الطليعية الحديثة. وقد أعلنت **شعر** أن الحركة محاولة شاملة نحو التغيير، أهم ما فيها هو الاهتمام بالوضعية الإنسانية. وقد عرضت كيف اتخذت الرمزية طريقاً مختلفاً ومعنى أكثر حداثة، إذ توقفت عن اتخاذ مثلها الأعلى في عالم جمال مجرّد، بل ربطت نفسها بالحياة واستعارت رموزها من التاريخ والأساطير والتراث الشعبي. وقد وضعت **شعر** تعريفات لهذه الاتجاهات وشجعت كثيراً استخدام الأسطورة في الشعر، وهو دور يذكّرنا بدور قامت به مجلة **أبولو** من قبلها.

كانت المقالات في النقد التطبيقي من الأبواب الثابتة في المجلة، تقوم على المفاهيم الشعرية نفسها التي كانت المجلة تعرضها وتدافع عنها. وعلى النقيض من **الآداب** التي كانت تعرض مختلف المفهومات الجمالية في الفكر العربي بنشر مقالات متضاربة حول الحركة الشعرية (وقد سمح أحياناً للأفكار التقليدية بأن تؤكد وجودها مرّة بعد مرّة)، فإن **شعر** كانت تصرّ على أن تكون منبراً مستنيراً تستطيع الحركة الطليعية أن تعرض عليه تجاربها من دون أن تخشى تقويمات ضحلة منقوصة المعرفة أو هجوماً طائشاً من متعصّبين. وسرعان ما اكتسب الجو الذي أشاعته المجلة صفة من الشمولية والرصانة، ورغم أنها لم تمنع الجدل الحر إذ كان يتمتع بمستوى جيد، فهي قد منعت جميع المحاولات التي ترمي إلى النيل من الأهداف والوسائل في الحركة الجمالية الفنيّة التي كانت المجلة مكرّسة لها. ومثل **أبولو** لم تقع **شعر** في تلك العادة التقليدية من التمجيدات الزائفة، رغم ما كان يلمس فيها أحياناً من روح الانتماء الشديد لجماعتها هي. غير أن المجلة حاولت، قدر المستطاع، أن تحافظ على مستوى محترم مسؤول، يفسح في المجال أمام أغلب التجارب وجميع المواهب لكي تعرض ما لديها بحريّة، إذا كانت تتمتع بالأصالة.

استطاعت **شعر** في البداية أن تستقطب أبرز المواهب الشعرية في الوطن العربي[١٩٢]، ولكنها في نهاية الخمسينيات بدأت تصير هدفاً لهجمات أولئك الذين رأوا في بعض أتباعها ومحرريها ميولاً تناهض العروبة وشعروا بأن غرضهم لم يكن إقامة مفهوم جمالي محدّد، بل اتخاذ مواقف هدّامة ضد المدّ القومي[١٩٣]. لقد كانت

---

(١٩٢) انظر: **شعر**، السنة ٨، العددان ٣١ ـ ٣٢ (صيف ـ خريف ١٩٦٤)، ص ٥، وفيها ثبت بالشعراء والنقاد الذين ظهروا في المجلة بين عامي ١٩٥٧ و١٩٦٤.

(١٩٣) كان الناقد المصري رجاء النقاش واحداً من أقسى نقاد المجلة وشعرائها. انظر: رجاء النقاش، «هل للشعر العربي الجديد فلسفة؟،» **الآداب**، السنة ١٠، العدد ٣ (آذار/مارس ١٩٦٢)، =

المجلة تشجّع وتمهّد لتغييرات جذرية في اللغة والشعر. كما كانت تبدو أكثر ميلاً إلى اليمين وأكثر انسجاماً مع ما عرفته امريكا وأوروبا الغربية من مفاهيم متحررة في الشعر والفن، وهي أمور لم تكن في جانب المجلة يومئذ، مما جعلها تفقد سمعتها بالتدريج في الستينيات. ولكن عند التدقيق في صفحات المجلة لا يكاد المرء يجد ما هو هدّام فعلاً، رغم أن أفراد هيئة تحرير **شعر** إذ كانوا يكتبون عن الأدب القديم، لم يكن يبدو عليهم سعة الاطلاع أو الحماس، كما لم يكن يبدو على منظورهم الأدبي القديم دلائل عمق أو ما يشير إلى مفهوم متواصل عن تطور الشعر العربي خلال العصور. فأفكارهم عن اللغة الفصيحة وإصرارهم على جمودها وعلى حيوية العامية[١٩٤]، تبدو متناقضة مع الشعر الذي كان يكتبه أبرز شعراء المجلة، كالخال وأدونيس، إذ لا يبدو في شعرهما أي ميل على الإطلاق «نحو العامية»، ولم يتضَمن قط أي اقتباسات من التراث الشعبي. والواقع أن اللغة الشعرية عند أدونيس مدينة إلى بلاغة اللغة العربية في مستوياتها الكلاسيكية وشديدة التعلق بها. ومع ذلك كان أدونيس يردّد مع الخال وبقية الجماعة الشكوى نفسها ضدّ لغة الشعر في ذلك الوقت (ثم غيّر رأيه جذرياً بعد ذلك). وإذ يتذكّر المرء أن أولئك الكتّاب الذين كانوا يهاجمون استعمال الفصحى في الشعر الحديث كانوا في الوقت نفسه يستعملونها، كما كانوا ذوي مطامح شعرية كبيرة، فنية وفي حقل الريادة، لا يجد مندوحة عن التساؤل: كيف يتأتى لهؤلاء الشعراء أن يرغبوا في تدمير ما يصنعون؟ وقد يكمن الجواب عن ذلك في التفاوت بين النظرية والتطبيق، وفي الوضع المتناقض المحرج الذي يجد الشاعر العربي الحديث نفسه فيه بوصفه وريث شعر عربي لم يتحرر بعد تماماً، في تلك

= ص ٣٨. ويضم كتاب النقاش، **أدب وعروبة وحرية** أربع مقالات لاهبة تحت عنوان واحد هو «القومية السورية والأدب» ص ٤٧ ـ ٨١، شن فيها هجوماً عنيفاً على محرري **شعر**، وبخاصة أدونيس. كما هاجمتهم الناقدة نازك الملائكة التي تشير إلى «الروح الأوروبية» للمجلة وتنحو عليها باللائمة لتشجيعها لما يدعوه أنصار المجلة بـ «قصيدة النثر» وما تسميه نازك الملائكة نثراً فحسب. انظر: الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ١٨٠ وما بعدها. وفي حديثها عن لغة الشعر (ص ٢٩١) تطلق الملائكة عليهم صفة المدرسة اللبنانية، وهو اصطلاح فضفاض لأن العديد من هؤلاء الشعراء لم يكونوا من اللبنانيين. وكان من مهاجمي المجلة الشاعر محمد الماغوط الذي كانت **شعر** قد قدمته إلى القراء ثم بدأ الصدام بينهما عام ١٩٦٢. انظر هجومه المر على المجلة في: **الآداب**، السنة ١٠، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٦٢)، ص ٥٧ ـ ٥٨.

(١٩٤) انظر مثالين على ذلك في: أدونيس، «الشعر العربي ومشكلة التجديد،» والبيان الوداعي الذي أصدره يوسف الخال معلناً فيه العزم على إيقاف **شعر**، في: **شعر**، السنة ٨، العددان ٣١ ـ ٣٢ (شتاء ـ ربيع ١٩٦٤)، ص ٧ ـ ٨، وفيه يؤكد أن الحركة الطليعية في الشعر قد توقفت عند حائط اللغة، لأنها اللغة المكتوبة لا المحكية. وقد أعيد إصدار **شعر** في شتاء ـ ربيع ١٩٦٧ واستمرت حتى خريف ١٩٦٩ حين أغلقت بصورة نهائية بعد أن صدرت في ٤٤ عدداً.

الفترة، من الأساليب والعبارات التقليدية، وبوصفه كذلك تلميذاً لشعر أوروبي بالغ الحداثة. وفي حالة هؤلاء الشعراء، ليس ثمة من شك حول ما يفضّلون، ولو أن الأمر قد لا يعدو عند بعضهم تفضيلاً جمالياً ينبع من صلاتهم الأعمق بالثقافة الغربية، ومن ضعف جذور البعض منهم في المعرفة الكلاسيكية، وتضامن أولئك الذين يعرفونها كأدونيس مع الجماعة. غير أن مسألة الولاءات والانتماءات السياسية لا تقع في حدود هذا الكتاب، إلا عندما تكشف عن نفسها في الشعر والنقد. ويكفي أن ندرك هنا أن مجلة **شعر** مكّنت الشعر الجديد من أن يؤكد مكانته ـ ذلك الشعر الذي يُعنَى بالتغييرات الحيوية ويطمح لأن يدخل في المسار الرئيس للشعر العالمي، مكتمل العدّة بما يتطلّبه فنّ الشاعر من أدوات حديثة.

غير أن مجلّة **شعر** لم تكن المحرّك الأوحد لعملية التجديد في الشعر العربي الحديث، كما حاول بعض الكتاب والشعراء في أواخر الثمانينيات، أي بعد توقّف المجلة بحوالى عشرين سنة، أن يشيعوا، وكما حاول يوسف الخال نفسه أن يؤكّد في البيان الذي أصدره في عدد صيف/خريف سنة ١٩٦٤ يوم أوقفه لأوّل مرّة. إنه يقول:

بيـــان

بعد مرور ثماني سنوات على صدور مجلة **شعر** نجد الحركة الشعرية الجديدة نفسها، وقد توطدت، على أبواب فتح جديد هي التي هيأت أسبابه، فبعد أن فرض مضمون حياتنا الحديثة تعديلاً على الأشكال الشعرية القديمة ـ لأن المضمون والشكل لا ينفصلان ـ أدركت أن هذا التعديل الذي لم يصب إلا البحور الشعرية لا موسيقاها، غير كافٍ لنقل التجربة الشعرية إلى الآخرين نقلاً عفوياً رحباً صادقاً.

كانت الحركة تظن أن تحطيم الأوزان التقليدية الرتيبة، بالتلاعب بتفعيلاتها، يحقق مثل هذا النقل العفوي الحي الصادق، بل ان الاستغناء عن هذه الأوزان جملة، باعتماد الإيقاع الشخصي الداخلي، يحرر الشاعر أكثر فأكثر نحو فضح أسراره ودخائله. غير أن هذه الخطوة الكبرى لم تحقق من الغاية إلا بعضها.

وهكذا اصطدمت الحركة بجدار اللغة: فإما أن تخترقه أو أن تقع صريعة أمامه، شأنها شأن المحاولات الشعرية التجديدية، بما في ذلك التوشيح الاندلسي. وجدار اللغة هذا هو كونها تكتب ولا

تحكى، مما جعل الأدب (وخصوصاً الشعر، لأنه ألصق فنونه باللغة) أدباً أكاديمياً ضعيف الصلة بالحياة حولنا.

على أن ما حققته حركة مجلة **شعر** حتى الآن كان أساسياً وطبيعياً للوقوف وجهاً لوجه، مرة وإلى الأبد، أمام عام الجدار الحقيقي للفاصل بين الشعر العربي القديم وبين الشعر العربي الحديث.

لذلك تنهي مجلة **شعر** السنوات الثماني الأولى من حياتها بالتوقف عن الصدور. لكننا سنظل نعنى بالتجارب الشعرية الجديدة، مستمرين في تحمل مسؤوليتنا إزاء الموقف الثوري الذي دفعنا الشعر العربي إليه.

يوسف الخال

لا أريد أن أناقش بالتفصيل النقاط الكثيرة التي لا أرى أنها تستند إلى الحقيقة العلمية أو الفنية، كرأي الخال أن الموشّح الأندلسي اصطدم بجدار اللغة (وفي هذا يذهب مذهب الذين اعتقدوا أن الموشح كان حركة «شعرية ثورية» ولم يفطنوا إلى علاقته المباشرة بالموسيقى، وأنه إنما كُتب لملء أنغام بعض الأغاني الأيبيرية الشائعة في الأندلس يومئذ، مما يفسر خروج الموشحات الأولى عن الأوزان العربية، وقد بحثت هذا في الملحق في آخر هذا الجزء) أو نعته الأوزان العربية الموروثة بـ «الرتابة» (وبهذا يلغي قروناً من الشعر العربي الإبداعي الراقي. إن أي شكل قد يحمل إمكان الرتابة في أيدي بعض الشعراء، ولا شك في أن بعض الأشكال تحمل إمكان الرتابة أكثر من سواها ولكن الشاعر الأصيل يجد طريقه، غريزياً، نحو تجنّب الرتابة وسواها من المزالق الفنية)، ثم رأيه الآخر الذي يدّعي أن الأدب الذي نكتبه أكاديمي ضعيف الصلة بالحياة حولنا، وهو رأي يلغي إنجاز شعراء هذا القرن بمن فيهم الخال نفسه. إن بحث هذه الأمور يتطلّب صفحات كثيرة لا فسحة لها هنا، وقد بحثتها في دراسات أخرى مستقلة، إنما ما أودّ لفت النظر إليه هو رأي يوسف الخال في الدور الذي يرى أن المجلّة أدته، فليس في ما قاله أي إشارة إلى الجهود الأخرى المتواصلة التي رافقت نمو الشعر العربي نحو الحداثة ونزوعه الغريزي للوصول إلى المستوى العالمي في عقود قليلة. هل هذا الغنى والتجريب المتواصل والتغيير والثورة وصنوف الإبداع المترفة التي نتعرّف عليها فيه اليوم، هل هذه جميعها تعود، بلمسة ساحر، إلى المجلّة التي لم تكن واسعة الانتشار في زمنها، بل كان ينفد منها بضع مئات فقط لكل عدد؟ ثم إن بذور الحداثة كانت قد نمت وتأصّلت في الشعر العربي قبل تأسيس المجلة، في تجارب متعدّدة لشعراء ليسوا من دائرة المجلة في أساسها كعبد الصبور،

والماغوط الذي اتصل بها بعد صدور مجموعته الأولى المدهشة بمعالمها الحداثية، وكتوفيق صايغ والسياب. لقد أرسى السياب عدداً من شروط الحداثة الشعرية في تجاربه الأولى قبل المجلة، كموقفه من المدينة واستعماله الأسطورة والنموذج الأعلى في قصيدته «في المغرب العربي»، هذه جميعها معالم حداثية واضحة وناضجة منذ ولادتها بين يديه.

لقد كانت حركة التجديد في الجو، وكان الشعر سائراً نحو الحداثة. وقد سبق إليه شعراء خارج المجلة. إنه لا شك في أن المجلة كانت رائدة وذات اهتمام حقيقي بتطوير الشعر العربي وتفجير إمكاناته، وقد أكّدت أهميتها واختصرت الوقت نحو بلوغ هذه الغاية، إلا أن حركة الحداثة المتنامية كانت قد بدأت قبل المجلة بزمن. إن لنموّ الأدب والفن قواعد وحوافز ومسببات تنطبق على أي لغة وعلى أي عصر، منها قضية النضج الفني الذي يتوصّل إليه بعض المبدعين في عصر معيّن فينضج فيهم الاستعداد لتلقّي المؤثّرات، ومن دون هذا الاستعداد المسبق في حساسيتهم وفي أدوات الفن نفسه، لا يؤثّر فيهم شيء. إن الفرد لا يتغيّر فجأة ومن دون إرهاصات كثيرة، بعضها خفيّ، تحفزه نحو ذلك النوع من التغيير.

الفصل الثامن

إنجازات الشعر الجديد حتى مطلع السبعينيات

يبرز الكثير من المصاعب عندما يحاول المرء تقويم منجزات الحركة الحديثة في الشعر العربي. ويستطيع الناقد الذي يقف على مشارف السبعينيات أن يدرك من طبيعة المسيرة الشعرية منذ بداية الخمسينيات أن منجزات هذه الفترة، رغم التغير الكبير الذي حصل في الشعر، لم تكن قد استكملت نفسها. وكنت قد انتهيت من الكتاب الإنكليزي في مطلع السبعينيات وسلمته للناشر، متحرّزة من إعطاء أي تقويم نهائي، بل قلت إنه في ضوء التغيرات الكبرى التي ينتظر حدوثها في الوطن العربي على المستويات الثقافية والاجتماعية، فإن تقويم المنجزات الشعرية في هذه الفترة لا بد أن يكون محدوداً. ولسوف يكون من نصيب فترة مقبلة أن ترى، بوضوح أكبر مما نأمل أن نراه الآن، المنجزات الحقيقية في هذه الفترة، وتميّز أصحاب التجارب الأصيلة من محض المقلدين، وتكتشف أيَّ الشعراء ونقاد الشعر كان لهم الأثر الأكبر في شعراء جيلهم والأجيال اللاحقة. ويشعر المرء أن كثيراً من صروح الشهرة سوف تتهاوى، بينما سينهض غيرها، كما سيزداد وضوح القيمة الحقيقية للمساهمات الشعرية الفردية عندما يتلاشى كثير من الضجيج المفتعل الذي أثاره بعض النقاد والشعراء وهواة النقد الأدبي.

ورغم أن الحديث في هذا الفصل الثامن يدور بالدرجة الأولى حول الشعر في عقدي الخمسينيات والستينيات، فإننا سنشير عند الاقتضاء إلى مسار التطور المستمر في العناصر الشعرية المختلفة منذ بداية هذا القرن. فإن ما كسبه الشعر العربي في ذينك العقدين لا يقتصر أثره على الفترة الحالية، بل هو إنجاز حققه الشعر العربي الحديث منذ النهضة.

أولاً: الشكـل

١ ـ تطور التجارب في الشعر الحرّ

إن الاكتشاف الذي حدث في نهاية الأربعينيات بخصوص إمكان كتابة نوع من الشعر أكثر حرية لم يكن سوى بداية للتجريب المكثّف في شكل القصيدة العربية. كانت نازك الملائكة من دون شك أول النقاد الذين حاولوا تقويم الحركة وبيان مغزاها العروضي. إن تفسيرها الأول، المفتقر إلى الاكتمال في **شظايا ورماد**، للتقنيات الجديدة التي دعتها باسم «الشعر الحر» (وتبعها في ذلك آخرون،) قد تطوّر إلى تعريف أكثر دقة، وتقويم لما قررت بأنه الحدود العروضية القصوى لهذا الشكل الشعري الجديد. وراحت تعبّر عن أفكارها في مقالات عديدة كتبتها عبر السنين ونشرتها في مختلف المجلات الأدبية، وبخاصة في **الآداب**.

إن مجموعة مقالاتها النقدية بعنوان **قضايا الشعر المعاصر** التي صدرت عام ١٩٦٢ قد أثارت قدراً كبيراً من الجدل، وبعثت نشاطاً نقدياً لم يسبق له مثيل في الأزمنة الحديثة، إذ فرضت على نقّاد هذه الفترة ضرورة إعادة النظر في المغامرة العروضية الكبرى التي خاضها الشعر العربي الحديث. لكن عقد الخمسينيات لم يشهد الكثير من الوعي العروضي. فإلى جانب جهود نازك الملائكة في هذا المجال، وهي جهود تكشف عن اهتمام محمود وشجاعة وثقة بالغتين، لم يكن ثمة الكثير من الكتّاب ممن شغلهم هذا الأمر(١)، علماً أن التغيّر في الشكل كان مدار النقاش الغالب لدى الجميع، إلا أنه ظل نقاشاً عاماً لا يتعاطى بالتقنيات والأصول العروضية.

كان واضحاً أن أصحاب التجريب من الشعراء أنفسهم كانوا مدفوعين إلى التجريب في الشكل بعفويتهم المبدعة أكثر من أي معرفة ناجمة عن تملّكهم قوانين العروض وإمكاناته.

وبانقضاء الخمسينيات تغيّر موقف نازك الملائكة نحو حركة الشعر الحر، كما نلمس في **قضايا الشعر المعاصر**. فقد غدا تناولها أكثر حذراً، وصارت تحاول وضع الكثير من القواعد لكي تحدّد، على ما يظهر، ما كان يبدو لها حرية منفلتة في هذا الشكل الجديد. وربما دفعها إلى ذلك **أولاً** هذا الدفق من «الشعر الحر» الرديء في نهاية الخمسينيات، و**ثانياً** ذلك الاستفزاز الذي عانته لقاء ما شعرت (حقيقةً أو وهماً) أنه جنوح غير سليم عند بعض الكتاب نحو انهماكات سياسية مناقضة للمد القومي

---

(١) انظر: سلمى الخضراء الجيوسي، «بحر الرجز في شعرنا المعاصر،» **الآداب**. السنة ٧، العدد ٤ (نيسان/ابريل ١٩٥٩)، ص ١٣ وما بعدها.

يومئذٍ، وبخاصة (جماعة مجلة **شعر**)، ممن كانوا يطالبون في الوقت نفسه بحرية أكبر في شكل الشعر ولغته. لكن هذا الحذر من جانبها لم يرتفع إلى ما كان ينتظر منها، لأن بوسعها عند نظمها الشعر أن تكون مبدعة في النواحي التقنية. فإخلاصها وألمعيّتها، ومحبّتها العميقة للشعر وأذنها الحسّاسة لموسيقاه كان يجب أن تؤدي بها إلى مغامرات أكبر في الشكل. وكان عليها أن تدرك بفطرتها أن أسس الفن لا يمكن أن تدمّرها تجارب غير ناجحة، لأن هذه وحدها غير كافية لخنق الموهبة الأصيلة. وكان يمكن خبرتها الخاصة أن توجّه أحكامها. ألم تكن هي نفسها قد نجحت حيث أخفق الذين سبقوها؟

إن مفهوم نازك الملائكة للحرية المسموح بها للشاعر في الشعر الحر يمكن تلخيصها من كتاباتها كما يأتي: استخدام عدد متغيّر من التفعيلات في كل شطر[٢] من الشعر هو النوع الوحيد من الحرية في يد الشاعر الذي يميّز هذا الشكل الجديد عن نظام الشطرين التقليدي في القصيدة. وخلاف ذلك تكون جميع القوانين المطبقة على نظام الشطرين مطبَّقة على هذا الشكل كذلك. فهي تقول: «والواقع أن الشعر الحر جارٍ على قواعد العروض العربي، ملتزم لها كل الالتزام. وكل ما فيه من غرابة أنه يجمع الوافي والمجزوء والمشطور والمنهوك جميعاً. ومصداق ما نقول أن نتناول أي قصيدة جيدة من الشعر الحر ونعزل ما فيها من مجزوء ومشطور، فلسوف ننتهي إلى أن نحصل على قصيدتين جاريتين على الأسلوب العربي من دون أي غرابة فيها»[٣].

لكن النقاد لم يستطيعوا تقبّل رأيها فدخلوا معها في نقاش عنيف. فقد أفرد محمد النويهي مقطعاً كبيراً من كتابه **قضية الشعر الجديد** (١٩٦٤) لدحض الكثير من آرائها عن عروض الشعر الحر[٤]. ومن بين الكتّاب الذين رفضوا آراءها كذلك يوسف الخال وجبرا إبراهيم جبرا وعز الدين إسماعيل ولويس عوض وغيرهم[٥].

---

(٢) انظر: نازك الملائكة، «الشعر الحر شعر ذو شطر واحد،» في: نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر** (بيروت: دار الآداب، ١٩٦٢)، ص ٧٣ ـ ٧٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٢٠.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٦١ ـ ٢٢٨.

(٥) انظر: يوسف الخال، «**قضايا الشعر المعاصر**، لنازك الملائكة،» **شعر**، السنة ٦، العدد ٢٤ (خريف ١٩٦٢)، ص ١٣٨ ـ ١٥٢؛ جبرا إبراهيم جبرا، «الشعر الحر: النقد الخاطئ،» في: جبرا إبراهيم جبرا، **الرحلة الثامنة** (صيدا؛ بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٦٧)، ص ٧ ـ ١٩؛ عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية** (القاهرة: دار الكاتب العربي، ١٩٦٧)، ص ١٠٢ ـ ١٠٨، ١١٥ ـ ١١٧ و١١٩؛ لويس عوض، **دراسات عربية وغربية** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٥)، ص ١٢١، وغالي شكري، «صراع المتناقضات في صفوف الشعر الحديث،» **حوار**، السنة ٤، العدد ٢٠ (كانون الثاني/يناير ـ شباط/فبراير ١٩٦٦)، ص ٩٠ ومواضع أخرى.

فقد كانوا يعارضون بشدة محاولتها فرض الحدود على حرية الشعراء في تناول البناء العروضي في القصيدة. ورأوا في ذلك قيوداً مفروضة على إبداع الشاعر العربي الناشئ الذي «لا يزال في أول الطريق»، على رأي لويس عوض الذي استغرب الشروع في فرض قوانين على شعر لا يزال في طور التجريب[٦]. ولم يكن ذلك أول تحذير من نوعه، ففي عام ١٩٥٩ لاحظت أنا ميل نازك الملائكة لفرض القوانين على الشعر والنقد وحذّرت منه[٧]. ولكن بظهور كتابها توسّع الجدل ليشمل تجارب أخرى لدى مختلف الشعراء. والواقع أننا إنما نرى حيوية الشعر الحر وإمكاناته في هذه التجارب المستمرة لدى الشعراء الجدد. ولكن على المرء أن يعترف بأن نقاداً مثل نازك الملائكة، لديهم اهتمام صادق بالحفاظ على مستوى ووعي صحيحين بتقنيّات الشكل الشعري ولغته، لهم كل الحق في التعبير عن آرائهم.

لقد كان التحذير من الإهمال الذي عكسه شعر العديد من الشعراء مسألة حيوية وتوجيهاً في محلّه، وقد قدمت نازك الملائكة خدمة كبيرة للشعر العربي الحديث بأن أظهرت للشعراء بعض المزالق الواجب تجنّبها في هذا الشكل الجديد كما سيأتي الحديث عنه.

الشعر الحرّ في التطبيق

كانت الممارسات الأولى للشعر الحر تتركز على تنويع بسيط لعدد التفعيلات من بيت لآخر من البحور البسيطة (المفردة). وكان أول البحور التي شاع استعمالها في الخمسينيات البحر الكامل الذي حرّره السياب أول الأمر ثم تناوله غيره من الشعراء العراقيين وبخاصة عبد الوهاب البياتي[٨]، وكاظم جواد. وبعد الكامل جاء المتقارب في الدرجة الثانية من الاستعمال إلى جانب الكامل. وفي عام ١٩٥٥ شاع استعمال الرجز. وفي عام ١٩٥٦ بدأت شهرة الخبب إلى جانب الرجز، حتى بلغا

(٦) عوض، المصدر نفسه، ص ١٢٤.

(٧) انظر: سلمى الخضراء الجيوسي، «النقد بين الحرية والتقييد،» **الآداب**، السنة ٧، العدد ٦ (حزيران/يونيو ١٩٥٩)، وهو رد على مقال: نازك الملائكة، «منبر النقد،» **الآداب**، السنة ٧، العدد ٤ (نيسان/ابريل ١٩٥٩)، ص ٢ وما بعدها. انظر أيضاً ما يقوله صدقي إسماعيل في الباب الثابت في **الآداب** حول مقالة نازك الملائكة، في: صدقي إسماعيل، «قرأت العدد الماضي من **الآداب**،» **الآداب**، السنة ٧، العدد ٥ (أيار/مايو ١٩٥٩).

(٨) في **أباريق مهشمة** للبياتي ثمان وعشرون قصيدة على الكامل من أصل إحدى وأربعين قصيدة، وست على الرمل والبقية على بحور مختلفة. ست وعشرون قصيدة كانت من الشعر الحر. ومن اللافت للنظر أن صلاح عبد الصبور في **الناس في بلادي** عام ١٩٥٧، كتب تسع قصائد على الكامل وثماني قصائد على الرجز من أصل ثلاثين قصيدة. عشرون قصيدة كانت شعراً حراً.

ذروة الانتشار عام ١٩٥٧، والرجز في المقدمة[٩].

في تنامي استعمال الخبب والرجز مكسب كبير للشعر، إذ لم يتمتع هذان البحران بمنزلة رفيعة في عصور الشعر القديم. والرجز، إلى جانب ما يروى عن أصله (إذ يعدّه بعض مؤرخي الأدب أساس جميع الأوزان العربية)، له تاريخ طريف. فقد كان يعدّ أدنى منزلة من الشعر يتخلّف عن الأوزان القديمة الأكثر شهرة[١٠] حتى جاء الشعراء المحدثون فبدأوا في استعماله في موضوعات عاطفية وذاتية. ومن بين هؤلاء الشعراء علي محمود طه في ديوانه **شرق وغرب** والياس أبو شبكة في **غلواء**. وقد استعمل شعراء الخمسينيات بحر الرجز كثيراً مستغلّين ما فيه من زحافات، مضيفين إلى ما فيه من أشكال الضرب الأصلية، وهي التفعيلة الأخيرة في البيت، عدة أشكال جديدة لم تكن معروفة من قبل. وكان أهم عنصر ناله التجديد هو الموضوع، فصاروا يستعملون الرجز في أكثر الموضوعات مأساوية متبعين في ذلك مثال أبي شبكة في **غلواء**. فقصيدة السياب الشهيرة «أنشودة المطر» المكتوبة عام ١٩٥٣، وهي واحدة من أجمل القصائد وأبلغها مأساوية من فترة الخمسينيات، تجري كذلك على البحر الرجز.

وفي الشعر القديم يقوم الرجز على «مستفعلن» وهي الوحدة الوزنية لذلك البحر

(٩) ربما كانت مجلة **الآداب** أحسن مصدر لدراسة ذلك. يبيّن الجدول التالي نسبة البحور الأربعة المستعملة، والتزايد المستمر في عدد القصائد الحرة المكتوبة خلال خمس سنوات:

	عدد القصائد	عدد القصائد الحرة	الكامل	المتقارب	الرجز	الخبب
١٩٥٣	٩٠	٢٥	٣٧	١٤	١	٢
١٩٥٤	٩٨	٣٧	٤٤	٢٤	٣	٢
١٩٥٥	٩٩	٣٩	٣٠	١٦	١٠	٢
١٩٥٦	٨٥	٦٧	٢١	١٢	١٢	٦
١٩٥٧	١١٠	٨٠	١٦	٨	٣٢	٢٤
المجموع	٤٨٢	٢٤٨	١٤٨	٧٤	٥٨	٣٦

وقد تزايد استعمال الرَمَل في هذه السنين بنسبة ٦ ـ ٦ ـ ١٤ ـ ١٦ ـ ١٧ محافظاً على انتشار معتدل. كما اكتسب السريع انتشاراً طفيفاً طوال المدة بنسبة ٩ ـ ٦ ـ ٦ ـ ٩ ـ ٧. ولكن يبدو أن الخفيف قد تضاءل استعماله بنسبة ١١ ـ ٨ ـ ٧ ـ ١ ـ ٣. ومن البحور المناسبة للشعر الحر في أشكاله البسيطة الهزج الذي استعمل خمس مرات خلال السنوات الخمس، والوافر الذي استعمل أربع عشرة مرة.

(١٠) للاطلاع على أفكار حول أصل الرجز وتاريخه، انظر: عبد الله الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ٢ ج (القاهرة: البابي، [١٩٥٥])، ج ١، ص ٢٤٦ ـ ٢٦٣. انظر أيضاً: أبو علي الحسن بن علي بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد، ٢ ج، ط ٣ (مصر: مطبعة السعادة، ١٩٦٤)، ج ١، ص ١٨٥ ـ ١٨٦.

التي قد تأتي في الضرب كذلك، كما استعمل تنويعان في الضرب: أولهما قطع يجعل «مستفعلن» تغدو «مستفعلْ» أي «مفعولنْ»، وثانيهما قطع وخبن تصبح معهما «فعولنْ». وقد استخدمت التفعيلة الأخيرة كثيراً في الرجز المعاصر.

لكن الشعراء المعاصرين قد أدخلوا عدة أشكال أخرى من الضرب. ففي «أنشودة المطر» استعمل السياب «فعول»: «ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوعْ»؛ و«فَعَل»: «عيناك غابتا نخيل ساعة السَّحرْ». وفي قصيدة «سربروس في بابل» استخدم «مسْتَفعِلانْ» الذي تشكّل مما يدعى بالتذييل في العروض العربي ولم يُستخدم في الرجز القديم. وقد رفضت نازك الملائكة هذا الضرب لأن الخليل لم يذكره ولأنها وجدته قبيحاً[١١]. لكنها لا تقدم أي تفسير تقني لهذا الرأي.

وقد دخل على الضرب «مستفعلاتُنْ» وذلك ما يُسمّى بـ «الترفيل» أي إضافة المقطع الطويل «تُنْ» على التفعيلة الأصلية. وهذا دخيل كذلك، لكن الترفيل يستعمل في الكامل، ويبدو أن ليس ثمة ما يمنع الشعراء المحدثين من استعماله في الرجز إذا أرادوا.

لقد أضفَتْ هذه الأعاريض على البحور تنويعاً أكبر في الإيقاع، وبخاصة عندما يستعمل الشاعر عدداً منها في القصيدة الواحدة. وهنا كذلك ترفض نازك الملائكة هذا النوع من الحرية وتصرّ على الشاعر أن يستعمل الضرب نفسه في القصيدة كلها. وهي تعطي لذلك الأسباب السابقة نفسها: الاستعمال القديم وكون الأذن العربية تجده مكروهاً[١٢]. أما الاستعمال القديم فمن المعروف أن نظام الشطرين، بسبب تناظره وتوازنه، لا بد أن يتكرر طوال القصيدة، ولكن ليس من سبب يمنع الشاعر من كسر هذا الطوق في الشعر الحر. وأفضل برهان على ذلك كثرة القصائد الحرة المعاصرة المكتوبة على البحر الرجز وتستعمل أشكالاً متنوعة من الضرب.

لقد لجأ الشعراء المعاصرون إلى استخدام الزحاف في الرجز عن طريق الخبن (وهو زحاف مقبول في الشعر القديم)[١٣] من أجل تغيير «مستفعلن» إلى «مفاعلن»، إلى جانب زحافات أخرى. وفي جميع النقاط التي يجد المرء فيها نجاحاً حققه بحر الرجز في الشعر الحديث يحدث الاصطدام المباشر بآراء نازك الملائكة، وهذا يدعو إلى الخيبة، لأنها هنا أيضاً ترفض الإكثار من الزحافات[١٤] مهملة تماماً ما كنت قد عرضته

(١١) الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ١٠٣ ـ ١٠٦.

(١٢) المصدر نفسه، ص ١٤٩ ـ ١٥٢.

(١٣) أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه، **العقد الفريد**، ج ٣، ص ١٤٦.

(١٤) الملائكة، المصدر نفسه، ص ٨٦ ـ ٨٨.

منذ عام ١٩٥٩ من أن الإكثار من الزحاف في الرجز يكسبه سلاسة أكبر ونبرة غير مفتعلة، مما يجعله كبير الفائدة في الشعر الدرامي، بسبب صفته غير الخطابية، ومرونته الكبيرة، وقربه من اللغة المحكية[١٥]. ونحن نجد استخدام الزحاف بشكل ناجح في الرجز وغيره من البحور عند الشاعر المصري صلاح عبد الصبور في مسرحيته **الحلاج** (١٩٦٥). لكن الذي يجب تذكّره في استعمال الزحاف في العربية أن التفعيلة الأصلية في البحر تسمح بتنويعات معينة (مثل استبدال مقطع طويل بآخر قصير، أو مقطعين قصيرين بمقطع طويل في نسق محدّد) في وزن التفعيلة نفسها، لا كما يحدث في الإنكليزية في الكلمة المستعملة نفسها التي تبقى سليمة في العربية. لذلك لا يمكن أن نعد الزحاف «مرضاً» في وزن التفعيلة، وإذا كان الشاعر يستعمل كلمات صحيحة تناسب أوزان التفعيلة المقبولة، فليس ثمة ما يمنعه من اللجوء إلى الزحاف[١٦]. ونحن نجد خبيراً في هذا المجال يختار الرجز مثالاً على الحرية الكامنة في استخدام الزحاف[١٧].

والواقع أن الشعراء المعاصرين قد أكثروا من استعمال الزحاف[١٨]، لكن كثرة

---

(١٥) انظر: الجيوسي، «بحر الرجز في شعرنا المعاصر».

(١٦) هنا يختلف الزحاف في العربية عن الترخيم أو الحذف في الإنكليزية. فهذا نجد تعريفه في **موسوعة الشعر وفنونه** كالتالي: «نوع من الوهم، حيث يحسب مقطعان [في الكلمة] على أنهما مقطع واحد لكي ينسجم البيت مع النظام الوزني». وتكرر الموسوعة قول س. إ. سبروتْ (S. E. Sprott) فتعرف هذا الحذف بأنه «عملية تختصر مقطعين إلى قيمة عروضية واحدة». ثم تقول أخيراً إن هذا الحذف قادر على إعطاء «مظهر من الانسيابيّة والإيحاء بها»، أي إنه في الإنكليزية يدفع اللفظ الطبيعي للمقاطع بينما يبقى لفظ هذه في العربية طبيعياً كاملاً، رغم أن التفعيلة تنويع على الأصل ومختزلة. انظر: «Elision,» in: *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, edited by Alex Preminger [et al.], 2nd ed. (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1965).

(١٧) إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ط ٣ (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٥)، ص ٣٤١.

(١٨) مثال ذلك نزار قباني في قصائده الحرة على بحر الرجز. فقصيدته «مع جريدة» مثلاً فيها عشرون تفعيلة ذات زحاف من أصل ثلاث وعشرين؛ وقصيدته «عيد ميلادها» فيها ثمانية وخمسون زحافاً من أصل ثمان وثمانين تفعيلة؛ وقصيدته «إلى ساذجة» فيها واحد وخمسون زحافاً من أصل سبع وسبعين تفعيلة. يحاول قباني في كثير من شعره الحر الكتابة بلهجة الحديث العادي قدر المستطاع. والواقع أن المحادثة والألفة واستعمال لغة أقرب إلى المحكية والمصطلح المعاصر تشكل أهم الخصائص الشعرية عند نزار قباني. وهو إذ يستعمل الرجز في الشعر الحر يحلو له توكيد هذا الاتجاه الذي قد يؤدي به أحياناً إلى عبارة بالغة النثرية، كما في قصيدته «قصة راشيل شفارتزنبرك». انظر: نزار قباني، **قصائد من نزار قباني** (بيروت: دار الآداب، ١٩٥٦)، ص ١٧ ـ ١٨، ٥٠ ـ ٥٤، ٩٩ ـ ١٠٢ و١٧٨ ـ ١٨٧ على التوالي. لكن استخدام الزحاف يخفف من نتوء موسيقى الرجز الأصلية وشكلية التوازن البارز والحديّة في لفظ «مُسْ ـ تَفْ ـ عِ ـ لُنْ». ويرى محمد النويهي ولويس عوض أن التغيّر في إيقاع بعض تفعيلات الشعر الحر قد جاء تحت تأثير تفعيلة الآيامبي [u ـ] في الإنكليزية، ويضيف النويهي تفعيله التروكي [ـ U]. انظر: محمد النويهي، **قضية الشعر الجديد** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٤)، =

استعماله في الرجز ليست مقصورة بحال على الشعراء المحدثين[١٩].

وقد كان الخبب[٢٠] بحراً آخر اهتم به الشعراء الحديثون ورفعوه عن سابق منزلته التي تتصف بالخفّة و«الضجيج»[٢١]، وبدّلوا دوره الخفيض المستوى. إن تكرار

= ص ٢٤٥، وعوض، **دراسات عربية وغربية**، ص ١٢٥. إنه من الممكن أن نفترض أن القراءات المستمرة في شعر لغة أجنبية قد تؤثر في إحساسنا بالإيقاع عموماً. ولا شك في أن الشعراء في جميع اللغات قد نقلوا الإيقاعات من شعر آخر إلى شعر لغتهم. ولكن ليس من الدقة القول إن أثر الأوزان الإنكليزية في الشعراء قد أحدث تغييرات في إيقاعات الشعر الحر المعاصر. فإذا أمكن القول إن إيقاعات الشعر الإنكليزي قد تكون أحدثت بعض الأثر لدى بعض شعرائنا، فمن الضروري ذكر أثرين كبيرين آخرين: **أولهما** أثر إيقاعات الشعر الفرنسي التي ظهرت في شعر أدونيس، وبخاصة في قصيدة النثر عنده، وفي شعر قباني نفسه؛ **وثانيهما**، وهذه مسألة في غاية الأهمية، هو أثر الإيقاع والنبر في الكلام اليومي الذي قد تغيّر بشكل ملحوظ منذ عهد الشعر القديم. انظر: النويهي، المصدر نفسه، ص ٢٤٤ حيث يتعرض إلى تأثير الكلام الدارج.

(١٩) مثال ذلك أرجوزة المتنبي التي مطلعها:

وشامخ من الجبال أقودِ   فردٍ كيأفوخ البعير الأصْيَدِ

وفيها أربعون زحافاً من أصل اثنتين وسبعين تفعيلة.

(٢٠) الخبب أساساً بحر يتكون من تكرار فعلن وهي تفعيلة «فاعلن» المخبونة، أساس المتدارك. لكن أغلب الكتّاب المحدثين يحسبون هذه التفعيلة أساس البحرين، أحدهما يتكون من تكرار فاعلن والآخر من تكرار فَعْلُنْ وفَعِلُنْ في حالة الخبن. فإذا جرت القصيدة على الأول وهو تفعيلة المتدارك فسيكون لها إيقاع مختلف حتماً على أن يكون الخبن فيها قليلاً. والأبيات التالية لأحمد عبد المعطي حجازي تصوّر ذلك:

حبّنا.. قاد خطوي إلى ملكه المزدهر
في طريق تسقّفه أضلع من غصون الشجر
وهو خلف الغصون وخلف الشجر

انظر: أحمد عبد المعطي حجازي، **لم يبق إلا الاعتراف** (بيروت: دار الآداب، [١٩٦٥])، ص ٨٩. فهذا إيقاع أشد بطئاً يمكن أن يتّسم بالمهابة أحياناً. لكن هذا الوزن ينطوي على إمكان إيقاع متقطع تماماً مثل فعْلنْ وفعلُنْ كما في هذا البيت من قصيدة حجازي نفسها:

خَجِلٌ، خائف، رائح، مغتدي

إن كثيراً من الأناشيد الوطنية في العربية في الأيام الأخيرة تجري إما على الخبب أو على الرجز. وهنا يستفاد من إمكان الإيقاع المتقطع في الوزنين معاً:

كلنا للوطن   للعُلا للعَلَم
ملء عين الزمن   سيفنا والقلم

ولكن يبدو أن عز الدين إسماعيل يميز بين الاثنين، فهو يذكر أنهما تفعيلتان مختلفتان. انظر: إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ٨٦. وهو على شيء من الحق في هذا التمييز، ولكن على المرء أن يذكر أن التفعيلتين القصيرتين هما تفعيلتان مخبونتان عن تفعيلة «فاعلن» الأطول وأنهما يغلب أن تتبادلا المكان. وعلى المرء أن يذكر أيضاً أن إمكان الإيقاع المتقطع في كلتا التفعيلتين يمكن أن يؤدي إلى إيقاعات متشابهة عند استغلاله.

(٢١) يصف عبد الله الطيب، محقاً، هذا الوزن بأنه صاخب، إذا طبق على الخبب. انظر: الطيب، =

فاعلُنْ، فَعْلُن، فَعِلُنْ يمكن أن يحدث نوعاً من النشوة الموسيقية التي استغلتها حلقات الذكر الصوفية. وقد مرّ بنا كيف استخدم علي أحمد باكثير هذا البحر في مسرحية من الشعر الحر بعنوان «السماء وأخناتون ونفرتيتي» فوصل بجرسه الموسيقي إلى مستوى يقترب من لهجة الحديث العادي[٢٢]، وهو إنجاز ليس بالقليل رغم موهبة باكثير الشعرية المحدودة. وقد استخدمت نازك الملائكة هذا البحر في قصيدتها الرثائية «الكوليرا» (١٩٤٧) واستطاعت تطويع الإيقاعات لتناسب الموضوع الكئيب.

وصار الشعراء بعد ذلك يُدخلون قدراً كبيراً من الزحاف على هذا الوزن.

يقدم الخبب مجال دراسة مثيرة أمام العروضي المعاصر، فمن السهل أن نرى في تطوراته اللاحقة كيف يمكن الأوزان أن تتغيّر مع الزمن والتجريب. فالشعراء المحدثون مثلاً صاروا يستعملون تفعيلة جديدة مخبونة من الخبب لم تكن مستعملة في الشعر القديم. وهذه هي تفعيلة «فاعلُ» وقد استعملها أغلب الشعراء من دون تعمدّ[٢٣]:

أعطاها الباب المرصودُ	فَـعْـلُـن فـعـلـن فـعـلـن فـعـلـن
نفَساً ذرّ بها حساً فتكاد تفيق[٢٤]	فَعِلُن فاعِلُ فَعْلُن فاعِلْ فاعِلُ فَعْلْ

التغيير في هذه الإيقاعات دليل أكيد على تغيّر الإيقاعات في لاوعي الشعراء. وهذه الإيقاعات تتأثر بالإيقاعات المختلفة في الكلام اليومي، بالشعر القديم، بالشعر والغناء الشعبي، بالثقافة الموسيقية الحديثة لدى الشاعر العربي، وهي موسيقى منوّعة بالغة الاختلاط في حد ذاتها، وفوق كل شيء بالتغير في نفسية الشاعر الحديث نفسه، أي الطبيعة الإيقاعية في تجربة الإنسان الحديث عموماً[٢٥]. إن لهجة القصيدة،

= **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج ١، ص ٨٣. لكن وصفه اللاحق أن هذا الوزن ذو مستوى واطئ هو وصف لا يمكن قبوله. فليس من وزن يتميز بقيمة مطلقة من الحسن أو القبح، فاستعمال الوزن عند الشاعر هو الذي يقرر مناسبته للقصيدة.

(٢٢) انظر الفصل السابع من هذا الكتاب، ص ٥٨٥ وما يليها.

(٢٣) انظر بحث نازك الملائكة لاستعمالها «فاعلُ» في: الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ١٠٧ - ١١١.

(٢٤) «في الليل» في: بدر شاكر السياب، «شناشيل ابنة الجلبي،» في: بدر شاكر السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ٢ ج (بيروت: دار العودة، ١٩٧١ - ١٩٧٤)، ص ٦٠٨.

(٢٥) سبق للكاتبة تجربة في استعمال الخبب قد تعين في توضيح النقاط السابقة. ففي أثناء العمل في غرفة الطباعة المخصصة للقراء في مكتبة المتحف البريطاني كتبت قصيدتين قصيرتين الواحدة بعد الأخرى على هذا البحر (نشرتا في: **شؤون فلسطينية**، السنة ١، العدد ١ (١٩٧١)). وقد يكون اختيارها اللاواعي للخبب قد أوحى به الضجيج المتقطع المنتظم الصادر عن آلات الطباعة حولها. وكان استعمالها «فاعلُ» يختلف كثيراً بين القصيدة والأخرى. فالقصيدة الأولى تعالج موضوعاً حزيناً وتعبّر عن حالة عامة من اليأس والذهول فتلجأ إلى عدد كبير من الزحاف حيث تكون «فاعل» - **uu** هي السائدة في الأبيات جميعاً: =

وهي شديدة الارتباط بالحالة النفسية المباشرة عند الشاعر، وكذلك بالمواقف النفسية الأكثر دواماً التي تسيطر على جيل بأكمله، هي التي يبدو أنها ذات أثر في استعمال الزحاف.

وليست «فاعل» هي التفعيلة الجديدة الوحيدة التي دخلت على هذا البحر. فقد وجد الشعراء أنفسهم يستعملون تفعيلات أخرى لا تنتمي إلى الخبب من حيث الأساس. ونجد أدونيس لا يكاد يكتب قصيدة على هذا البحر إلا ويستعمل «فعولن» أو «فاعلاتن»... الخ:

أصرخُ بعد السكوت الذي لا يغامر فيه الكلام(٢٦)
فاعلُ / فَعْلُن / فعولن / فعولن / فَعولُ / فعولن / فعولن

وهذه في القصيدة نفسها:

كي يصير الصباحُ... فاعلُن / فاعلاتُن.

وهذه:

أخلقُ أرضاً تثور معي وتخونُ(٢٧): فاعلُ / فعْلُن / فَعُولُ / فعُولُ / فعولُن.

وليس هذا محض إهمال من الشاعر، فهو نفسه صاحب تجريب بارز. فقد يكون مرجع ذلك بحر جديد في طور التكوين يجمع بين تفعيلة الخبب وبين «فعولُن»

= المهزلة الكبرى أن الميّت يدفن، يعلن عنه، يساق، يراه الشارع محمولاً ويغيّب في حفرة

– – – / ᴗᴗ– / ᴗᴗ– / – – / ᴗᴗ– / – – / ᴗᴗ– / ᴗᴗ– / ᴗᴗ– / ᴗᴗ– / ᴗᴗ– / – – / – – / ᴗᴗ– / – –

وتجري التفعيلات الخمس عشرة هكذا:

فَعْلُنْ / فَعِلُنْ / فعْلُن / فعْلُن / فاعِلُ / فاعلُ / فاعِلُ / فاعِلُ / فاعلْ / فعْلُنْ / فاعِلُ / فَعْلُن / فاعِلُ / فاعِلُ / مفعولُن / إذ تكون ثماني تفعيلات منها «فاعِلْ».

لكن القصيدة الثانية مختلفة. فهي تنطوي على شيء من التهكّم والقهر، ونبرة تهديدية في الخلفية، أي إنها قصيدة تعبر عن حالة ذهنية واثقة. وليس فيها سوى بيت واحد يلجأ إلى هذا النوع من الزحاف. ولربما كانت الحاجة إلى تخفيف النبرة الرتيبة في الخبب قد دفعت إلى استعمالٍ غير واعٍ لكلمات كثيرة فيها حروف الهاء والواو والياء.

ستكون حبيبي، ليتك تعلم أيَّ هوىً أهواكْ
العتمة غمر وهواك هلال غنّى في الليلْ
قبّلت النعل، حلمتُ بأنك سيّد هذا الويلْ

انظر ما يقوله بدوي حول هذه النقطة، في: محمد مصطفى بدوي، **رسائل من لندن** (الإسكندرية: دار الطالب لنشر ثقافة الجامعات، [١٩٥٦؟])، ص ١١ ـ ١٢.

(٢٦) «بعد السكوت» في: علي أحمد سعيد [أدونيس]، «أغاني مهيار الدمشقي،» في: علي أحمد سعيد [أدونيس]، **الآثار الكاملة**، ٢ مج (بيروت: دار العودة، ١٩٧١)، مج ١، ص ٤١٧.

(٢٧) «أخلق أرضاً» في: المصدر نفسه، مج ١، ص ٤٢٢.

وهي تفعيلة المتقارب، وقد يساعد في ذلك إدخال «فاعلُ».

لقد تزايدت المغامرة في الشعر التجريبي بفعل استخدام التنويعات الوزنية وسهولة الانتقال المتدرج من وزن إلى آخر. يخصص النويهي جزءاً كبيراً من كتابه **قضية الشعر الجديد** لمناقشة إمكان الوصول إلى أوزان نبرية لا كميّة في الشعر العربي في المستقبل، مؤكداً أن الشعراء المحدثين قد بدأوا فعلاً باللجوء إلى الأوزان النبرية في الخبب وغيره من البحور، وخصوصاً في الرجز. لكنه لا يقدم الدليل على ذلك لأن ما يقدمه من أمثلة مختلفة تقوم على أوزان كميّة صحيحة(٢٨). أما كون النبر في ما يعرض من أمثلة لا يقوم دائماً على «وحدات عروضية أو مقاطع صوتية معادلة» فتلك مسألة مختلفة تماماً. فهي لا تنقض بقاء الأوزان الكمية؛ بل إنها تنقض ما حاول توكيده مندور وغيره من «وجود نظام محدد من المقاطع النبرية في الأوزان العربية»(٢٩).

إن فكرة الأوزان النبرية في الشعر العربي الحديث فكرة ممتعة، لكنها يجب أن تدرس بشكل أكثر دقة، لا على المستوى النظري وحسب، بل بشكل تجريبي في مختبر الصوت. ومن ناحية أخرى، فإن نظرية النويهي، رغم أنها تبدو أول الأمر غريبة بالنسبة إلى ما يفهم عادة أنها الأوزان العروضية العربية، يجب أن تعدّ محاولة مؤقتة من جانب هذا الناقد القدير لتفسير الإيقاعات الشعرية الجديدة التي يرى أنها في طور التكوين. لكنه لا يشير إلى تجارب أدونيس وغيره في الخبب، فهذه التجارب التي لم تدرس إلى الآن كان يمكن أن تزوّده بالمادة المطلوبة لتفسير نظريته. وهذا لا يعني أن ذلك الشعر يقوم على النبر، بل المقصود أنه يفسح مجالاً للنقاش والآراء النقدية.

والنويهي على حق إذ ينظر إلى الشعر الحرّ في العربية، في شكله الحالي الذي يقوم على تكرار التفعيلة نفسها، على أنه مرحلة انتقال إلى مغامرات أوسع في حرية الإيقاع، وإلى مرونة أكبر في الشكل(٣٠). ولكن من الضروري أن نذكر دائماً أن اللغة المكتوبة في العربية ذات خاصية كمية محددة. غير أنه ليس من السهل معرفة مقدار هذه الخاصية الكمية من دون مساعدة تقنية؛ بل بوسع المرء القول إنه مهما تكن تلك الخاصية النبرية فهي لا تقارن بما يوجد في الإنكليزية، وهي لغة نبرية جداً. والخاصية الكمية في الشعر العربي الرسمي سوف تبقى كذلك ما بقيت جميع الأحرف

---

(٢٨) النويهي، **قضية الشعر الجديد**، ص ١٤١ ـ ١٦٠ و٢٢٩ ـ ٢٤٩.

(٢٩) انظر الفصل السادس من هذا الكتاب، ص ٥٦١ وما بعدها، وانظر الملحق رقم (١) للاطلاع على خلاف الكاتبة مع نظرية مندور ومحاولتها إظهار الطبيعة المتغيرة للنبر في الأوزان العربية ولإعطاء الأسباب النحوية والصوتية المختلفة.

(٣٠) النويهي، المصدر نفسه، ص ١٥٩.

حاملة حركات الإعراب. ثم إن ثمة قواعد عامة في نطق حروف العلّة القصيرة في العربية، والعرب شديدو الحذر لدى القراءة في لفظ حروف العلة القصيرة قصيرة، ولو أن لديهم حرية أكبر في لفظ حروف العلّة الطويلة. ولو كان للمرء أن يتنبأ بتطورات مقبلة في الأوزان العربية فقد يقول إن الشعراء سيحاولون اكتشاف طرق في كتابة شعر أكثر نبريّةً وفي الوقت نفسه يستغلّون الخاصية الكمية في الأوزان العربية.

أما البحور المركّبة في العربية فعلى نوعين. بعضها يقوم الشطر فيه على ثلاث تفعيلات وبعضها على أربع. وفي الأولى تفعيلتان متشابهتان وثالثة مختلفة. لكنها تختلف في ترتيب هذه التفعيلات، فبعضها ترد التفعيلة المختلفة فيه بين التفعيلتين المتشابهتين (أ ـ ب ـ أ) وبعضها ترد فيه بعد الاثنتين المتشابهتين (أ ـ أ ـ ب). أما النوع الثاني فيقوم على وحدتين، في الواحدة منهما تفعيلة تلحقها أخرى مختلفة في الشطر الواحد، أي (أ ـ ب، أ ـ ب).

فمن صنف (أ ـ أ ـ ب) عندنا في العربية بحران اثنان هما السريع ووزنه: مُسْتَفْعِلُنْ ـ مُسْتَفْعِلُنْ ـ فاعِلُنْ، والوافر ووزنه: مُفَاعَلَتُنْ ـ مُفَاعَلَتُنْ ـ فَعُوْلُنْ.

إن تكرار التفعيلة الأولى مرتين يفسح في المجال أمام استعمال هذا البحر في الشعر الحر حيث يستطيع الشاعر تكرار التفعيلة الأولى أكثر من مرّتين. كما يجب تكرار الضرب كذلك بين الفينة والفينة، في نهايات الأبيات للمحافظة على الإيقاع في البحر إذا كان هذا ما يريده الشاعر. وتصرّ نازك الملائكة على تكرار الضرب في نهاية كل بيت، لكن هذا غير ضروري، ولا نجد الشعراء يلتزمون بهذه القاعدة[٣١].

وفي هذين البحرين، السريع والوافر، كان الإقبال شديداً على الأول، وجرت عليه تجارب في بواكير الخمسينيات، فكُتب فيه عدد من أفضل قصائد الشعر المعاصر. والضرب في السريع يأتي على عدد من الأشكال المختلفة تتراوح بين فاعِلُن، فَعْلُن، فَعِلُن، فاعلان، ومفعولان. والتفعيلة الأخيرة ذات أهمية خاصة لأنها تضفي على القصيدة إيقاعاً متميّزاً. ويبدو أن ليس ثمة من سبب تقني يمنع استعمال عدد من أشكال الضرب هذه في القصيدة الحرة الواحدة، وهي وسيلة قد تساعد في إزالة أي رتابة تنجم عن التكرار الدائم للنغمة الموسيقية نفسها، وتساعد كذلك في تسهيل التعبير عن أنواع في المواقف وأساليب الخطاب. ففي نظام الشطرين تكون وحدة الضرب في القصيدة ضرورية بسبب التناظر وطبيعة التوازن الكامل في الأبيات. لكن هذه لم تعد واردة في الشعر الحر. والواقع أن هذه الحرية في التخلّي عن التناظر وتكرار الوزن في وحدات البيت هي أولى خصائص «الحرية» في الشعر الحر[٣٢].

---

(٣١) الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٦٦.

(٣٢) ترفض نازك الملائكة التنويع في «الضرب» في القصيدة الواحدة. المصدر نفسه، ص ٦٨ ـ ٧٢.

والبحر السريع، رغم أنه يقوم أساساً على تفعيلة الرجز «مستفعلن» إلا أنه يتميّز عنه وله إيقاع مختلف تماماً(٣٣).

أما في نوع (أ ـ ب ـ أ) فإن البحر الذي جرت فيه تجارب جادة حتى الآن هو البحر الخفيف، ويجري على فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن، وهو بحر ذو غنى ومرونة كبيرين. إن حرية تكرار إحدى التفعيلتين وإدخال ما يمكن أن يشتق منها من تفعيلات يجعل هذا البحر مرغوباً فيه لدى شعراء الطليعة الساعين إلى بلوغ حرية أكبر. وهو في الأساس بحر شديد النغمية كما كان يستعمل في الشعر القديم، وبفضل خصائصه المتميزة فقد جرى فيه التجريب حتى في الشعر القديم: مستفعلن فاعلاتن (مجزوء المجتث) وفاعلاتن فاعلاتن (مجزوء الرمل) وفاعلاتن مستفعلن (مجزوء الخفيف)(٣٤).

وقد أجرى السياب تجارب في الخفيف في قصيدة واحدة هي «جيكور أُمي». فقد بدأ في البيت الأول بالخفيف أساساً ثم خرج منه في الأبيات اللاحقة إلى الرمل والرجز وكل منهما يقوم على تفعيلة واحدة من الخفيف، يراوح بينهما على غير نظام في القسم الأول من القصيدة ثم يعود إلى الخفيف بين فترة وفترة. وفي الجزء اللاحق من القصيدة يتخلى عن الرجز تماماً ويراوح بين الخفيف والرمل(٣٥). وتفتقر هذه القصيدة إلى السلاسة الإيقاعية والتناغم الموسيقي. وللسياب أذن للأوزان العروضية نادرة المثال في الدقة بين الشعراء العرب المعاصرين، يدعمها أساس متين في الشعر القديم. لكن هذه القصيدة يجب النظر إليها على أنها تجربة مؤقتة لم يتيسّر للشاعر أن يبلغ بها حد النضج قبل أن يدركه الموت المبكّر.

---

(٣٣) عز الدين إسماعيل يعلن عن كرهه استعمال «فاعلن» ويعتقد بأنها تؤدي إلى تنافر الأصوات، في: إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ٨٩، غير أن هناك الكثير من المحاولات الناجحة في استعمال هذا الضرب. لذا يجب اعتبار هذا الاعتراض رأياً شخصياً للكاتب.

(٣٤) محاولة أبي الحسن علي بن عبد الرحمن الأنصاري، الشاعر الصقلي الذي عاش في النصف الثاني من القرن الحادي عشر الميلادي تعتبر مثالاً جيداً. وهو مؤلف القصيدة ذات البحور الخمسة التي نشرها قبل قرن من الزمان م. أماري (M. Amari) في كتابه *Biblioteca Arabo-Sicula*، كما يستشهد بها شتيرن (S. M. Stern)، في: *The Poem of Five Metres* (Palermo: 1961), pp. 6-7.

درس شتيرن هذه القصيدة ذات الأبيات الستة التي اعتبرها أماري مقطوعة، فوجد أنها في الحقيقة قصيدة من النموذج القديم. للاطلاع على وصف لنظام الوزن في هذه القصيدة، انظر: Salma Khadra Jayyusi, «Trends and Movements in Contemporary Arabic Poetry,» (Ph. D. Thesis, London University, School of Oriental and African Studies, 1970), vol. 2, pp. 903-904 n.

(٣٥) في: السياب، «شناشيل ابنة الجلبي،» في: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٦٥٦ ـ ٦٥٨، ويتكلم على تجربته في ص ٦٥٨ الهامش.

وثمة تجربة أخرى في وزن الخفيف في قصيدة كتبت عام ١٩٦٠[٣٦]. تجري القصيدة على هذا البحر وتكرر فاعلاتن أحياناً وهي تفعيلة الرمل التي تخرج أحياناً إلى فعولن:

١ ـ عبر الغيرُ نهرنَا واغتربنا
فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

٢ ـ رحت في قارب يراوده موج مداج وليد
فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن فاعلاتن فعولن

٣ ـ أبحروا في رضاك، كلهم حاوٍ، أحاويك مات ذاك البعيد؟
فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

٤ ـ الذي قاد تيه خطوك للمنفى وعاطاك حبه ما تريد
فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

٥ ـ آه قل لي أأنت ذاك الشريد؟
فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

٦ ـ من تمنّى الردى وثاب إلينا
فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

٧ ـ رامياً جرحه العتيق علينا
فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

٨ ـ صارخاً في الزحام، في ضجة الملهاة «إني وحيد»
فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن فاعلاتن فعولن

٩ ـ يغفر القلب يا صديق أتينا
فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

١٠ ـ نحن والجرح والغصون المعرّاة والشراع الجديد
فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

في البيتين الثاني والثامن فقط يظهر تنويعٌ على نمط الخفيف الأساسيّ (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) ويبقى الإيقاع الموسق المنساب في الخفيف قائماً في بقية القصيدة.

وقد أجرى محمد مصطفى بدوي تجارب أكثر حرية في هذا الوزن وخرج ببعض النتائج الطريفة. والواقع أن تجربة بدوي، وهي محاولة واعية لاستخدام البحور المركبة

(٣٦) في قصيدة غير منشورة للكاتبة.

في العربية، تكشف عن روح رائدة وثقة مبكرة بالنسبة إلى الوقت الذي كتب فيه قصائده بين عامي ١٩٥٣ و١٩٥٤. ففي مقدمة ديوانه **رسائل من لندن** يعلن بدوي عن رفضه البحور المكونة من تكرار التفعيلة نفسها، أي البحور المفردة، لأنها، في نظره، رتيبة (تلك الرتابة الخطرة التي تحدث في النفس أثراً يشبه التخدير). وما أبعد الرؤية الشعرية الصافية اليقظة عن التخدير! وهو يرفض كذلك تلك القصائد التي تجري على عدد من البحور، وهذا «يقلق القارئ ذا الأذن الموسيقية المرهفة»[٣٧]، كما يرفض الشعر المنثور الذي لا يعدّه شعراً أبداً ويرفض أخيراً القافية التي يجدها تقيّد الإبداع[٣٨].

وقد حاول بدوي أن يقيم القصيدة على واحدٍ من البحور المعروفة في العربية، يعتبره شديد الاقتراب من إيقاع الكلام. وهو يجعل الوزن أساساً للقصيدة من دون الالتزام بصرامته، ويقنع نفسه أحياناً بملاءمة جزء من البيت فقط لذلك الوزن، تاركاً، حتى أوّل البيت، في بعض الأحيان، حراً من الوزن[٣٩]. وكان الخفيف أحد البحور التي استعملها كثيراً. والواقع أنه بدأ التجريب في هذا الوزن منذ عام ١٩٤٦ عندما كتب قصيدته «بقايا قصيدة»[٤٠]. وتظهر قصائده اللاحقة تطويراً أكبر، كما في هذا المثال:

١ ـ الزمان الذي يهيم على الأرض	فاعلاتن مفاعلن فاعلاتان
٢ ـ توأم الكون، صورة الصيرورة	فاعلاتن مفاعلن مفعولن
٣ ـ ألقى بمعوله المذهول[٤١]	مستفعلن فاعلن فعْلان
٤ ـ حينما شلت يداه	فاعلاتن فاعلان
٥ ـ ولم تمسّا حياته	مفاعلن فاعلاتن
٦ ـ فأخوه الذي بنى الأهرام	فاعلاتن مفاعلن فعلان
٧ ـ منذ عصر يُعيي الخيال	فاعلاتن مفاعلان
٨ ـ والسواقي تدور والشادوف	فاعلاتن مفاعلن فعلان
٩ ـ ويئن الناي الكئيب	فعلاتن مستفعلان

١٠ ـ في الحقول الظمأى التي تمتطيها الشمس ـ كابوس الظهر ـ
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن فعلان

(٣٧) بدوي، **رسائل من لندن**، ص ١٤.
(٣٨) المصدر نفسه، ص ٦.
(٣٩) انظر ما يقوله حول طريقته، في: المصدر نفسه، ص ٧.
(٤٠) المصدر نفسه، ص ١٠٩ ـ ١١٠.
(٤١) «عندما تغرب شمس الغد» في: المصدر نفسه، ص ٢٢.

١١ ـ تكاد تخنقها مفاعلن فِعلُن

البيت الثالث بالغ الشذوذ عن القاعدة إذ يبدأ بتفعيلة «مستفعلن» وكذلك يشذ البيت الخامس والأخير. وأشكال الضرب شديدة التنوّع كذلك وشاذة، كما لا يمكن إعطاء أي مواصفات دقيقة للموسيقى رغم أنها تحكم القصيدة. وهذا غير مألوف بالطبع، لكن المرء بوسعه أن يرى كيف أن المعنى والصور في القصيدة تبرز في وضوح وتأثير بيّن. وفي البيت العاشر تظهر سهولة استعمال التدوير في الخفيف. وغياب القافية يصدّ تدفق الموسيقى ويتحرر من الرنين في النهايات المقفاة.

وثمة قصائد أخرى له تتبع شكلاً من الخفيف أكثر انتظاماً، وفي هذه كذلك ينجح بدوي بالتغلب على السيولة الموسيقية الكبرى في الخفيف، ويكتب قصيدة تقترب من اللهجة المألوفة في الكلام اليومي، بجميع ما فيها من تنويعات الإيقاع وظلال المعاني، ولكن من دون الوقوع في الابتذال والإفراط في البساطة غير المقنعة. ففي قصيدته الجميلة، «التلال»(٤٢)، نجد تنويعات اللهجة وظلال المعاني الغنية في تجربة معقدة تعبّر عنها لغة معاصرة كاملة التحرر من الصيغ البلاغية ونبرات الإيحاء التقليدية، وهو إنجاز ليس بالقليل عند تناول موضوع جاد ذي صبغة فلسفية تقريباً.

لكن ذلك يجب ألا يعني أن الشعر جميعه يجب أن يحاول طمس إمكاناته الموسيقية بالقدر الذي فعله بدوي في شعره، فبعض المواضيع والأحوال تتطلب موسيقى أكثر مرحاً أو أكثر بروزاً. وعلى المرء أن يتذكّر أنه في الوقت الذي كثر فيه التنظير حول الشعر وأوزانه وقوالبه، وبقيت فيه الأوزان العربية الموروثة بموسيقاها البارزة تحمل معها الكثير من المصطلحات التقليدية والمشاعر النفسيّة الموروثة، لم يعد بمقدور شاعر عربي أن يكتب شعراً جديداً من دون اللجوء إلى تقنيات جديدة تعينه على تغيير الموسيقى في شعره. وليس من الضروري أن يقوم التغيير دوماً على **إخضاع** العنصر الموسيقي، بل قد يكون تغييراً في طبيعة هذه الموسيقى وإيقاعاتها. ففي التعبير عن تجربة متنوعة، ثمة مجال حتى لاستغلال الصيغ البلاغية التي اعتاد الشعراء المحدثون اعتبارها مثلبة، إذا ما جاءت تلك الصيغ في السياق الصحيح، وكانت تهدف إلى الغرض الصحيح. ولكن كل شاعر حديث قد يجد نفسه أحياناً يبحث عن وسيلة تعينه في بلوغ درجة أدنى من الموسيقية في القصيدة، من دون فقدان الإيقاعات التي تميّز التأليف الشعري. ويقدم شعر بدوي مثالاً على هذا، مثالاً لا يعرفه الكثير من القراء، ولم يلتفت إليه من كتبوا عن تقنية الشعر الحديث. ولكن ثمة الكثير من التجارب الشعرية الأخرى الأجود لم يتناولها بالتقويم حتى أولئك النقاد الذين يحاولون

(٤٢) المصدر نفسه، ص ٤١ ـ ٤٦.

استقصاء إمكانات أسلوب جديد في الكتابة. إنما ما يلفت النظر في تجربة مصطفى بدوي هو ما قاله في مطلع مقدمته من أنه عزم على نشر مختاراته «لأنه قد يكون فيها تبيان لمدى التطور الذي أصاب أسلوب شاعر كتب في عزلة تكاد تكون مطلقة عن التيارات الحديثة والحركات التجديدية في الشعر العربي». فإنْ كان قد كتب في عزلة عن هذه التيارات، فإنه بلا شك، لم يكتب في عزلة عن مؤثّرات الشعر الإنكليزي. ولعل تجربته هذه في ضوء ما صرّح به، من أوضح التجارب على محاولة الكتابة الشعرية التي تأثّرت كلياً في تجديدها بشعر غير عربي، أي إنها لم تكن نابعة من تراث شعري غني متطور، بل كانت تعمل خارج هذا التراث. وهذا يجعل لإيرادها معنى مفيداً.

في **رسائل من لندن** جرى تحرير البحر الخفيف في تعمّد وجرأة، وتقع أغلب قصائد هذا الديوان على هذا البحر. لكن بدوي حاول نظم قصيدة بعنوان «المعبد المتداعي»[٤٣] على البحر الطويل (وأساسه فعولن مفاعيلن تتكرر أربع مرات في البيت) فبرز عندئذٍ صراع شديد بين أمرين: الأول ما ينطوي عليه هذا البحر من موسيقية، وميل لتجميع نفسه في وحدات من تفعيلتين كل منها فعولن مفاعيلن، في صرامة تقليدية؛ والثاني الهدف الجديد لدى الشاعر الحديث لبلوغ الحرية والبساطة. ففي القسم الأكبر من القصيدة نجد الإيقاع البارز أصلاً في البحر الطويل يتراجع إلى خلفية القصيدة، رغم أنه قد يظهر في عنفوانه في أبيات مثل «رياح الشمال الهوج راح يسوقها إله غضوب». وفي أبيات أخرى لا يبرز ازدواج التفعيلتين مثل «ولكن أمام المذبح المتهدم: فعولن مفاعيلن فعولُ مفاعلن» «يرتّل كهّان الإله: فعولُ مفاعيلن فعولْ» و«كما رتلوا منذ القرون المواضي: فعولن مفاعيلن فعولن فعولن».

إن الاتجاه لتكرار فعولن مرتين يشكل إحدى الوسائل لتحرير هذا الوزن الذي يشبه البسيط (مستفعلن فاعلن تتكرر أربع مرات في البيت) في ميله إلى الانقسام إلى وحدات ذات تفعيلتين. وقد حاول السياب كذلك تحرير الطويل لكنه لم يستطع التخلص من صرامته الموروثة[٤٤]. كما حاول تحرير البسيط كذلك ولكن بنجاح قليل. فهو لم يستطع، إلا في حالات نادرة، أن يأتي ببيت لا يقوم على وحدة التفعيلتين أو اثنتين أو ثلاث أو أربع وحدات[٤٥].

---

(٤٣) المصدر نفسه، ص ٢٠ ـ ٢١.

(٤٤) انظر قصيدته «ها.. ها.. هو» في: السياب، المصدر نفسه، ص ٦٣٥ ـ ٦٣٨.

(٤٥) «أفياء جيكور» في: بدر شاكر السياب، «المعبد الغريق،» في: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ١٨٦ ـ ١٩٠.

الشعر الحر: خصائص عامة

التدوير: من أبرز خصائص الشعر الحر استعمال التدوير أو الجريان بين بيت وآخر. والسبب الرئيس الذي يعطيه الشعراء لهذا هو أن الشاعر لا يريد الوقوف إلا حيث ينتهي المعنى(٤٦). ورغم أن هذا القول صحيح، فإن التوقف في آخر البيت ليس من الضروري أن يعلن انتهاء المعنى، فالمقطوعة مثلاً، سواء كانت رباعية أو مزدوجة... إلخ.، تضم في العادة وحدة معنوية متكاملة لكنها في الوقت نفسه تلجأ إلى الوقف بين الأبيات. من ناحية أخرى قد يلجأ الشاعر إلى التدوير تحت تأثير الموسيقى، لأن الاستمرارية هي إحدى أبرز خصائص الموسيقى. إن هذه المسألة تتطلب من البحث أكثر مما تسمح به حدود هذا الكتاب، ولكن يبدو جلياً من دراسة الشعر عموماً أن بعض الشعراء أكثر تأثراً في تنظيماتهم الإيقاعية بفن الموسيقى وقوانينه التي لا تتطابق دائماً مع الممارسات الإيقاعية الشعرية التقليدية. مثال ذلك أن «الإيقاع والقافية إذ يميلان إلى جعل البيت وحدة»(٤٧)، كما يقول نورثرب فراي (Northrop Frye)، هما من الخصائص الشعرية لا الموسيقية، لكن ذلك لا يعني بالطبع أن الشعر الذي لا يكشف عن الخصائص الرئيسية المنضوية في الموسيقى لا يتمتّع هو نفسه بالموسيقية، وإنما نحن هنا ندرس خصائص محددة بعينها.

وقد يلجأ الشاعر إلى التدوير كذلك عندما تكون الكلمة في آخر البيت ذات مقطع صوتي زائد يتصل بالبيت اللاحق من ناحية عروضية. وهذا قد يفسد لفظ القافية الصحيح، لكن الشعراء المعاصرين قد تقبّلوه لأن القافية قد فقدت كثيراً من قيمتها الراسخة القديمة، كما في هذا البيت من شعر السياب:

فيرجع الصدى	مفاعِلُن فَعَلْ
كأنه النشيج:	مفاعِلُن فعل مَـ
«يا خليجْ»(٤٨)	فاعلان

أو، بالنسبة إلى السطرين الأخيرين: مفاعلنْ مفاعِ * لُنْ فعَلْ.

---

(٤٦) انظر: جبرا، **الرحلة الثامنة**، ص ١٧، والنويهي، **قضية الشعر الجديد**، ص ١٩٣ - ٢٠٦. يأخذ النويهي في بحثه عدة نقاط مهمة بعين الاعتبار في استعمال التدوير، بما في ذلك فيض العاطفة التي تجري من بيت إلى بيت والحاجة إلى التدوير في الشعر القصصي والدرامي... إلخ. ولا بد لمن يريد الاطلاع على التدوير بتفصيل أكثر من قراءته بالكامل.

(٤٧) انظر مقدمة: Northrop Frye, «Lexis and Melos,» in: Northrop Frye, ed., *Sound and Poetry*, English Institute Essays, 1956 (New York: Columbia University Press, 1957), p. xv.

(٤٨) «أنشودة المطر» في: بدر شاكر السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٤٧٧.

وقد يلجأ الشعراء إلى التدوير أحياناً بوصفه وسيلة تقنية لأن المعنى المحدد يتطلب استمراراً قائماً في الإيقاع:

من يسند الطاوين في أحلام يقظتهمْ	مستفعلن مستفعلن مستفعلن فِعلُنْ
الغازلين من المحال رؤى عجيبةْ:	مستفعلن متفاعلن مُتفاعِلاتنْ
سرراً على الشرفات تحت أرائك الديباج	متفاعلن متفاعلن متفاعلن مستفع
أكواباً من الإكسير مختوماً بذوب المسكِ	لُن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفع
أعناباً، ظلالاً مورقاتْ؟[٤٩]	لُن مستفعلن مستفعلانْ

إن تعداد بوادر النعيم في الفردوس («تلك الرؤى العجيبة») يتخذ شكل مقولةٍ عُصابية تنطوي على تهكم مكتوم. فالأشياء موضوع التعداد تنال توكيداً وقيمة متماثلين، وتُنطق عند تلاوتها بنَفَس واحد.

ولعل عز الدين إسماعيل على حق إذ يعبّر عن مخاوفه من أن مثل هذا الأسلوب قد يؤدي إلى جمل طويلة تمتد إلى عدة أبيات، قد تجهد القارئ[٥٠]. فالجملة ذات النفَس الواحد قد تكون لها قيمة جمالية إذا استعملت لماماً لأغراض خاصة، ولكن عندما يكثر استعمالها تغدو عيباً. وقد كان خليل حاوي (١٩٢٠ ـ ١٩٨٢) موضع انتقاد عز الدين إسماعيل بسبب إكثاره من التدوير[٥١]. فبعض جُمله تمتد على مدى عدة أبيات بنَفَس واحد كما في هذا المثال:

كذبٌ	متفا
دمي ينحرّ، يشتمني، يئنُّ:	علن مستفعلن متفاعلن مُ
إلى متى أزني، وأبصقُ	تفاعلن مستفعلن مُتَ
جبهتي، رئتي	فاعلن متفا
على لقب وكرسيٍّ	علن متفاعلن مستف
أضاجع مومياء[٥٢]	علن متفاعلان

غير أن هذا هو أسلوب حاوي المميّز الذي يعبر عن نفسه في النطق بوحدات عاطفية ومعنوية طويلة. وحتى عندما لا يلجأ الشاعر إلى أي تدوير نجده يعبر عن نفسه بنَفَس واحد منخطف، وهذا مثال جيد على ذلك:

---

(٤٩) سلمى الخضراء الجيوسي، «بعد الجزر،» في: سلمى الخضراء الجيوسي، **العودة من النبع الحالم** (بيروت: دار الآداب، ١٩٦٠)، ص ٧٧.

(٥٠) المصدر نفسه، ص ٧٥ ـ ٧٦.

(٥١) المصدر نفسه، ص ٧٣ ـ ٧٦ و١٢٠ ـ ١٢٢.

(٥٢) «الناي والريح في صومعة كمبردج» في: خليل حاوي، **الناي والريح، شعر خليل حاوي** ([بيروت: دار الطليعة، ١٩٦١])، ص ٢٤.

نحن في عتمة قبو مطمئن — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
نمسح الحمى، ونصحو، ونغني — فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
نتخفّى — فاعلاتن
ونخفّي العمر من درب السنين[٥٣] — فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

هذا يعطي انطباعاً أن شعره في حالة أزمة مستمرة، ويضفي على أسلوبه العام رتابة في النبرة والإيقاع. ويرى عز الدين إسماعيل في ذلك ضعفاً في شعر حاوي. غير أن هذا من خصائص أسلوب الشاعر الذي يبلغ مستوى جمالياً خاصاً عندما يكون ناجحاً. ولو أنه في حالات أخرى، قد يغدو الإيقاع فيه ذا رتابة ثقيلة.

التدوير الناجح سرّ آخر من أسرار الحرية في هذا الشكل الشعري، ويمكن استعماله بحرية في الشعر الغنائي وفي الشعر الدرامي كذلك، عندما تنشأ الحاجة إلى جمل طويلة واستمرارية في النطق والإيقاع.

القافية في الشعر الحر: كانت القافية عنصراً لا بد منه في الشعر القديم، وكانت أفضل القصائد تكتب على حرف رويّ واحد. وتحت تأثير الشعر الغربي وإحياء تراث الموشح الأندلسي حاول الشعراء العرب المحدثون أن يتخطّوا تراث القافية الموحدة ونجحوا بإدخال تنويعات أكبر في نظام القافية في القصيدة الحديثة. لكن محاولات الكتابة بالشعر المرسل، على يد الزهاوي أول الأمر، ثم شكري، ثم أبو شادي وغيره في العشرينيات، قد أخفقت تماماً لأسباب تقنيّة سبق الحديث عنها[٥٤]. غير أن انتشار الشعر الحر في الخمسينيات، وانفتاحه على تجريب أكثر تطرفاً، كشفا عن إمكان استعمال الشعر المرسل فيه بسهولة أكبر. وإذ أكّدت نازك الملائكة ضرورة وجود قافية ترنّ في نهاية البيت[٥٥]، يرى كتّاب من أمثال النويهي أن تحرر الشاعر من القافية يمثل إنجازاً آخر بلغه الشعر الحر. وهو محقّ إذ يقول إن ثمة وسائل أخرى من تنويع الإيقاع في القصيدة الحرة لا تعتمد على القافية مطلقاً[٥٦]. لكن أغلب الشعراء المحدثين في هذه الفترة بقوا محافظين على تعلّقهم بالقافية، يستعملونها بطرائق شتى، أكثرها وروداً تنويع القوافي في القصيدة، من دون اتّباع الترتيب المنتظم. وقد يحافظ بعض الشعراء على قافية واحدة[٥٧]. ويستعمل بعضهم

---

(٥٣) «وجوه السندباد» في: المصدر نفسه، ص ٦٥.

(٥٤) انظر الفصل السابع من هذا الكتاب، ص ٥٧٥ وما بعدها.

(٥٥) الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ١٦٣. انظر أيضاً مقدمة الملائكة، لـ: نازك الملائكة، «شجرة القمر،» في: نازك الملائكة، **ديوان نازك الملائكة**، ٢ ج (بيروت: دار العودة، ١٩٧١)، ص ٤٢٣.

(٥٦) النويهي، **قضية الشعر الجديد**، ص ٢٠٩ ـ ٢١٠.

(٥٧) عرف عن نزار قباني بشكل خاص أنه كتب العديد من القصائد الحرة ذات القافية الواحدة، =

عدداً من القوافي في القصيدة لكنهم لا يصرّون على ذلك في نهاية كل بيت، ومنهم من يهجر القافية نهائياً. ويغلب أن يستعمل الشعراء القوافي المغلولة، أي التي لا تنتهي بحركة إعراب بل بسكون، مما يؤدي إلى خفوت الكثير من الرنين ويصل بالشعر قريباً من نبرة الحديث العادي.

إن التعلق الذي يبديه أغلب الشعراء بالقافية قد يكون نتيجة استمرار سيطرة التراث عليهم. وللقافية بالطبع ميزاتها الكبرى. فهي تمتلك قوة توحيدية تربط بين وحدات المعنى في القصيدة؛ وهي العامل البنائي الرئيس في بعض الأشكال الشعرية، كنظام الشطرين والمزدوج والرباعية والمخمّس وغيرها من أشكال المقطوعة التي تكون فيها أطوال الأبيات متشابهة. وفي غير ذلك من الأشكال التي تختلف فيها أطوال الأبيات تقوم القافية كذلك بدور مهم بنائياً وتزويقياً، فتفسح مجالاً لعدد كبير شديد التنويع من الأشكال المقطعية غير المنتظمة. ومهما يكن شكل القصيدة، فإن القافية تضفي عليها عنصراً موسيقياً خاصاً يشحذ النبرة، ويجب أن تظلّ للشاعر الحرية في استغلاله إذا شاء. وقد يكون للقافية أثر عاطفي، وحتى روحي شديد التأثير أحياناً، وبخاصة إذا ظهرت فجأة بعد عدد من الأبيات غير المقفاة. وهي تحسّن المعنى كذلك، ففي قصيدة جيدة قد تكون القافية تتويجاً لما يريد الشاعر قوله. من ناحية أخرى، قد تكون القافية الرديئة العديمة المعنى قاتلة للبيت بل للقصيدة جميعاً. ورغم أن القصيدة الجيدة يجب ألا تضم كلمات في غير موقعها، فإن مثل الكلمة المقلقلة إذا وردت في وسط القصيدة قد تغيب عن الملاحظة، ولكنها لا تغيب عن ذلك مطلقاً إذا كانت قافية[٥٨].

بوسع المرء أن يسرد الإنجازات البنائية في الشعر الحر كالتالي: **أولاً**، التنويع في طول الأبيات فلا يقتصر على عدد التفعيلات التقليدي في الشطر (الذي يتراوح أساسه بين تفعيلتين أو ثلاث أو أربع وحسب) بل يمتد إلى أعداد غير مألوفة كخمس تفعيلات أو سبع أو تسع في البيت الواحد من الشعر ـ وهو ما أضفى على الشعر الحر بعض إيقاعاته الخاصة[٥٩]. **ثانياً**، مدّ البيت من الشعر إلى طول لم يبلغه في الشعر

=انظر عدداً من الأمثلة، في: نزار قباني، **حبيبتي**، ط ٢ (بيروت: المكتب التجاري، ١٩٦٤)، منها «شعري سرير من ذهب»، ص ٥٢ ـ ٥٥؛ «قصة خلافاتنا»، ص ١١٧ ـ ١٢١؛ «إلى قديسة»، ص ١٤٩ ـ ١٥٢، و«صوت من الحريم»، ص ١٥٨ ـ ١٦٣.

(٥٨) حول العلاقة بين القافية والمعنى، انظر: W. K. Wimsatt (Jr.). «One Relation of Rhyme to Reason.» in: *Poetry: Form and Structure* (Boston: 1964), pp. 148-159.

(٥٩) تعترض نازك الملائكة على استعمال خمس أو تسع تفعيلات في البيت الواحد. انظر: الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٩٩ ـ ١٠٩. وانظر أيضا اعتراض النويهي على فكرتها هذه، في: النويهي، **قضية**=

القديم من قبل؛ فبالرغم من حتمية وجود حدّ لطول أي وحدة إيقاعية، فإن مجال الحرية واسع في الشعر الحر، يسمح بين الفينة والفينة بورود أبيات بالغة الطول إذا أحس الشاعر بأن ذلك مناسب من حيث الإيقاع والمعنى. **ثالثاً**، استعمال التدوير الذي إذا ورد في المكان المناسب ولغرض فني أضفى حرية وتنويعاً كبيرين على الشعر الحر. **رابعاً**، استعمال عدد من أشكال الضرب في القصيدة الواحدة مما قد يضفي تنويعاً ملحوظاً على الإيقاع. **خامساً**، اللجوء إلى الوقف الاختياري حتى في وسط الأبيات مما يتيح للشاعر تنويع الوقفات وسيولة العبارة. **سادساً**، استعمال القافية الاختياري أو تركها كلياً، مع حرية تنويع نظام القافية. **سابعاً**، وهذا إنجاز بالغ الأهمية، التحرر النهائي من التناظر والتوازن، الموجود في نظام الشطرين. **ثامناً**، وهذه ميزة تفيد من جميع ما سبق، الحرية التي يمتلكها شاعر القصيدة الحرة في خلق أشكاله الشعرية الخاصة، بحيث تناسب المضمون. فالعلاقة في هذا الشعر بين الشكل والمضمون شديدة الترابط، وذلك لأن شكل القصيدة لا يجيء نتيجة نسق سابق الوجود بل ينشأ عن المضمون نفسه. والقصيدة المكتوبة بحسب المفهوم الحديث يغلب أن تنمو نمواً عضوياً، تتعالى فيها النبرة والعاطفة إذ تنمو القصيدة وتتطور من فكرة أولية وموقف عاطفي مبدئي إلى نقطة الأزمة والامتلاء العاطفي، مما يجعلها تناسب الشعر الحر بشكل خاص. وكل قصيدة جديدة تجربة يمليها أولاً حدس الشاعر الجمالي وإحساسه بالإيقاع. ورغم أن هذا الشكل يبدو سهلاً حتى للهواة فإن بلوغ القصيدة الحرة الجيّدة شديد الصعوبة تماماً كبلوغ قصيدة الشطرين الجيدة. وقد كانت نازك الملائكة على حق إذ رأت في حرية هذا الشكل مزلقاً أمام الشعراء ذوي المواهب الأدنى(٦٠)، وفي انسيابه الطليق عنصراً خطراً يمكن أن يغوي الشاعر ليأتي ببناء واهٍ(٦١). ثم إن الشعر الحر يفتح مجالاً للتعبير النثري أكبر مما يفتحه نظام الشطرين المرتبط بمصطلح شعري تقليدي وبناء متناظر متوازن لا يسهّل دخول لهجة الحديث أو لغته إليه. ويكون من نتيجة ذلك أن الشاعر غير المحاذر، كما يقول النويهي بحق(٦٢)، يمكن أن يقع بسهولة في نثرية مبتذلة.

= **الشعر الجديد**، ص ٢٠٦ ـ ٢٠٨ واعتراض عز الدين إسماعيل، في: إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ١٠٢ ـ ١٠٤، كلا الكاتبين أشار إلى أن نازك الملائكة نفسها قد استعملت أبياتاً بخمس تفعيلات في شعرها.

(٦٠) الملائكة، المصدر نفسه، ص ٢٦ ـ ٢٧، وكذلك فعل النويهي، المصدر نفسه، ص ١٢٦ وما بعدها.

(٦١) الملائكة، المصدر نفسه، ص ٢٧ ـ ٣٢.

(٦٢) النويهي، المصدر نفسه، ص ١٢٩ وما بعدها. انظر أيضاً: المصدر نفسه، ص ١٦٣ ومواضع أخرى.

هذه بعض الإمكانات التي تميز شكل الشعر الحر. وهي تفتح مجالاً كبيراً أمام الشعراء لاستقصاء أنواع الإيقاعات المختلفة التي يمكن ورودها في القصيدة الجيدة. غير أن الإيقاع في الشعر لا يقتصر على الوزن بحال، فثمة كذلك الإيقاع الناجم عن انسياب العاطفة في القصيدة (سواء كان هذا الانسياب في شكل موجات متعاقبة[٦٣] أو أنه يتنامى في الشدة نحو الذروة). والنوع الثالث من الإيقاع يقوم على النبر، وينجم عن التشديد الذي يقع في العربية خاصة على بعض الصوامت، مثل النون والميم واللام، وعلى بعض الحروف اللّينة، كالواو والياء. ولا يبدو أن التشديد عند قراءة القصيدة العربية يقع دائماً على المقاطع الصوتية نفسها في البحر المعين، بل يتبع شروطاً أخرى كطبيعة الحروف وضرورة المعنى، كما اتضح عند الحديث عن مندور. وهذا جميعه يفتح مجالاً خصباً مفيداً لدراسة متخصصة. وقد يظهر أن التشديد في العربية، بطبيعته الاختيارية نسبياً، يعطي تنوعاً أكبر في تماوجات الإيقاع. والنوع الرابع من الإيقاع هو ما يدعوه فراي بالإيقاع «المعنوي»[٦٤]، الذي يتبع المعنى في القصيدة ويوجد في النثر بخاصة. وثمة نوع خامس من الإيقاع ينشأ عن التجانس أو التنافر الموجود في نسيج الكلمات ونسقها الصوتي. يشير فراي بشكل خاص إلى تجانس الصوائت، لكن ذلك النوع من الإيقاع لا يقتصر على توافق الصوائت وحده، لأن تجانس الصوامت[٦٥] أو حتى تنافرها قد يكون مؤثراً جداً. وقد يستعمل الشاعر

---

(٦٣) انظر الفصل السابع من هذا الكتاب، ص ٦٣٩ ـ ٦٤٣.

(٦٤) انظر: Frye, «Lexis and Melos,» p. xxvi.

(٦٥) عن ذلك يقول كوپر وهولمز: «بعض الصوامت مثل السين واللام والباء الأعجمية، والميم والكاف الأعجمية، أو اقتران بعض هذه الأحرف معاً ـ يقال إنها تؤثر تأثيراً خاصاً في القارئ». Charles W. Cooper, *Preface to Poetry*, in consultation with John Holmes (New York: Harcourt, Brace and Company, [1946]), p. 120.

في العربية لا توجد الباء الأعجمية بالطبع، ولا الكاف الأعجمية، إلا في بعض الأقطار. لكن بعض الصوامت غير المعروفة في الإنكليزية قد يكون لها أثر كبير مثل الغين، التي قد تكون ذات غُنّة موسيقية كبيرة في بعض السياقات ومثل الصاد، وهكذا.

يستعمل السياب في قصيدته الطويلة «الأسلحة والأطفال» حرفين بتواتر مؤثر؛ في الأبيات التالية تستعمل السين والصاد لتعطيها صوت الحياة البريئة وصوت أقدام الأطفال وهم يركضون في لعبهم.

١ ـ عصافير أم صبية تمرح	٤ ـ محار يصلصل في ساقية
٢ـ عليها سنا من غد يلمح	٥ ـ سرت عبر حقل من السنبل
٣ ـ وأقدامها العارية	٦ ـ وهسهسة الخبز في يوم عيد

انظر: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٥٦٣ وانظر أيضاً ص ٥٩٠. ويستعمل أيضاً الفاء بتواتر ليشير إلى صوت الوليد وهو ينطق أولى أصوات الطفولة:

وغمغمة الأم باسم الوليد

تنافر اللفظ ليعبّر عن شعوره بالتنافر أو الحيرة أو الشك أو الرفض أو التناشز، أو لتقوية الإحساس بها وإبرازه. إن جميع هذه الأساليب التي تقوم على جناس الصوامت أو استغلال الخصائص والعلاقات القائمة بين الصوائت والصوامت قد تؤدي إلى نوع خطابي من الإيقاع يمكن أن يكون بالغ التأثير. هذه الأساليب وغيرها (كاستخدام الوقفة وسط الأبيات أو في آخرها، والتدوير، والأبيات الطويلة أو القصيرة وهكذا) يمكن استغلالها في نوع سادس من الإيقاع يدعى إيقاع المحاكاة(٦٦) الذي يحاول التقاط نبرة الكلام والحالة النفسية التي يريد الشاعر التعبير عنها. ويظهر السياب في شعره المتأخر مقدرة كبرى في التعبير عن إيقاع الحياة عند إنسان مريض يبحث عن علاج، أو راقد في سرير مستشفى ينتظر الموت: الذكريات، الحسرات، نوبات الفرح المفاجئ، التشوّق اليائس لأطفاله وزوجته ولصورة المرأة، مع ما يصاحب ذلك من رثاء الذات والأسى والآلام الجسدية والغضب للرجولة الميتة عند إنسان ينتظر المصير المحتوم. والواقع أن أهم خصائص السياب هي قدرته على تطويع إيقاعاته بحيث تعكس التجربة المُعيَّنة التي يصورها. أمّا أدونيس، فقد يكون محيطاً بعلم العروض. ولا شك في أن شعره يكشف عن تماوجات كبيرة في الإيقاع الوزني، لكنه لا يمتلك تنويعات كبيرة في أشكال الإيقاع الأُخرى، كأن رؤياه الحياة نفسها وتجربته العامة لها تفتقر إلى التنويع الكافي.

لقد كانت المحاولة في هذا الفصل تهدف إلى تفصيل بعض الخصائص لشكل الشعر الحر في العربية وتصوير بعض المحاولات الهادفة إلى توسيع تحرره. إجمالاً، بإمكاننا القول إن الشاعر العربي الحديث يميل إلى تحرير الإيقاع والوزن من «البناء الرسمي القديم» ليكون هذا الشاعر حراً، بعبارة هربرت ريد (Herbert Read) في أن «يتصرّف بإبداع بحسب قوانين من وضع خياله الخاص»(٦٧).

إن النظرية المعاصرة حول الشكل الشعري في العربية يجب ألا تعدّ على أنها

= تناغيه في يومه الأولِ

السياب، المصدر نفسه. وهناك استعمال لحرف الغين للكاتبة في «بلا جذور» حيث تؤدي ذكريات فتاة صغيرة مع جدها إلى كلمات الطفولة البريئة المضمنة في ما يلي:

كان يغليني، يناغيني، يغني لي لما كنت طفلة

انظر: الجيوسي، **العودة من النبع الحالم**، ص ١٥٢.

(٦٦) انظر: Frye, Ibid., p. xxvi.

(٦٧) Herbert Read, *Collected Essays in Literary Criticism*, 2nd ed. (London: Faber and Faber, 1951), p. 48.

كل ما اقتبس منه يأتي من ص ٤٨ ـ ٤٩.

نظرية مدرسة بعينها، بل نظرية أساسية تنبع من قانون النمو والأصالة تطورت عن حاجة الشعر العربي إلى التغيير خلال المرحلة المعيّنة التي يمرّ بها. والحقيقة أن الشكل الشعري في العربية يمتلك إمكانات أكثر اتساعاً مما استطاع الشعراء والنقاد رؤيته في ذلك الوقت، وقد شهدت سنوات ما بعد الستينيات مغامرات أكبر في الشكل حتى إن ما تحقق من إنجازات حتى مطلع السبعينيات لم يكن إلا بداية في عصر طويل من الاستقصاء. إن بوسع النقد الرائد أن يفسّر ويقارن ما يحدث في أثناء حدوثه. ولكن على النقاد أن يدركوا عامة أن الشعراء المحدثين بدأوا يبتعدون منذ الخمسينيات عن القواعد الصارمة في العروض العربي باتجاه إبداع جديد أكبر. وقد يكون من المناسب هنا اقتطاف فقرة كتبت في بواكير عام ١٩٥٩ تتناول هذه المسألة: «إن معرفة علم العروض شيء ونقد الشعر شيء آخر، إذ إننا مضطرّون إزاء الأحداث الجديدة في الوزن أن نقف موقف المستكشفين، لا أن نحصر تطبيقنا بما كان يحدث في القديم. إنه ليس هناك مجال للحد، مطلقاً، من نوع التجارب التي يمكن أن يقوم بها شعراء نوابغ، الآن أو في المستقبل. أما المقلّدون والمغامرون غير الأصيلين، فإن النماذج الرديئة مهما كثرت، تحمل بذور موتها في قلبها.

والحقيقة أن الناحية العروضية من شعرنا المعاصر هي أمكر نواحيه وأخطرها، فهي تظهر للناقد المتزمّت بادية السهولة واضحة المعالم ضمن حدودها المقررة منذ أيّام الخليل ـ غير أنها أبعد ما يمكن عن هذا. إن الناقد العروضي يجب أن يعتمد على قوانين الخليل كحجر ارتكاز وكنقطة انطلاق واعية، ولكن يجب أن يدرك مدى الخطر الذي يترتّب عليه تجميد علم العروض ضمن حدود القوانين الخليلية القديمة. فإن النغم والشكل في الشعر العربي سيتطوّران بلا ريب، وسوف يضطر النقد أن يرتّب قوانينه وفق إبداع الشعراء وتفننهم وتبعاً للناجح من تجاربهم. إننا مهما قلنا إن النقد خلاّق، فإنه سوف يبقى دائماً تابعاً للفن الرفيع لا مقرراً حدوده سلفاً»[٦٨].

٢ ـ الشعر المنثور وقصيدة النثر

إن القول بأن الشعر لا يمكن أن يكتب إلا بالوزن والقافية، والتفريق الشديد بين النثر والشعر، من القضايا التي يشدّد عليها العرب من دون الغربيين عند الحديث عن العروض. يرى أ. بارفيلد (Owen Barfield) مثلاً أن الاقتران الملتزم بين «شعر» و«شعري» والشكل الموزون مسألة «مصطنعة»[٦٩]؛ كما ترى **موسوعة الشعر وفنونه**

---

(٦٨) الاقتباس من: الجيوسي، «النقد بين الحرية والتقييد،» ص ١٥ ـ ١٦.

(٦٩) Owen Barfield, *Poetic Diction: A Study in Meaning*, introduction by Howard Nemerov (New York: McGraw-Hill, [1964]), p. 155.

أنها قضية «ساذجة»(٧٠). يقول ت. س. إليوت في حديثه عن **أناباسيس** التي كتبها سان جون بيرس (Saint John Perse): «إني أشير إلى هذه القصيدة بأنها قصيدة. وقد يكون من المريح لو كان جميع الشعر منظوماً ـ إما على أساس النبر، أو تواتر الصوامت، أو الكم؛ لكن ذلك غير صحيح. فقد نجد الشعر في أي مكان في السطر الواحد الذي يتراوح ما بين حدود النثر والشعر. وإن كاتباً، مثل بيرس، يستعمل وسائل شعرية خالصة، يستطيع أحياناً أن يكتب شعراً بما يدعى نثراً»(٧١).

يقول إدموند ويلسون إنه حديثاً «قد غدت أساليب النثر والنظم مختلطة إلى درجة محيّرة ـ وأصبح النثر فيها متغلباً على الشعر باستمرار». ويصرّ قائلاً «إننا في الكتابة عن الشعر إذا اقتصرنا على الكتابة عن الشعراء الذين يكتبون نظماً لاستثنينا الكثير من الأدب الحديث، ومعه الكثير من الحياة»(٧٢). ثم يصف التطورات التي حدثت في النظم في العصر الحديث قائلاً إن «الحدّة واندفاع الطاقة الشعرية» لم يعُدْ لهما وجود، وإن «ضربات الإيقاع غدت متعبة ضعيفة». ويصف كيف غدت «الأوزان في حالة انحلال كامل» وكيف أصبح الشعر ينقلب إلى نثر في أيدي الشعراء(٧٣).

ولسوف يطول الأمر بنا لو حاولنا الاقتطاف من العديد من الكتّاب الغربيين الذين يرفضون القول إن الشعر لا يكتب إلا نظماً(٧٤). من ناحية أخرى، يؤمن كثير من الكتّاب العرب قديماً وحديثاً، بأن الشكل في الشعر لا يمكن أن يكون إلا موزوناً.

عند النقاد العرب القدامى لم يكن ثمة مجال للنظر في النثر الشعري على أنه شعر. فقد كان مفهوم الشعر لا يقتصر فقط على أن الشعر يجب أن يكون موزوناً، بل على القول كذلك إن الشعر أو القريض هو ذاك الذي يكتب على شكل القصيدة ذات الشطرين(٧٥)، كما سبق الحديث عنه. لكن هذا التفريق الحاد قد يعزى إلى الانتقاد

---

(٧٠) «Verse,» and «Prose,» in: *Encyclopedia of Poetry and Poetics*.

(٧١) Saint-John Perse, *Anabasis, a Poem*, translated by T. S. Eliot, 3rd ed. (London: Faber and Faber, [1959]), pp. 15-16.

(٧٢) Edmund Wilson, *The Triple Thinkers: Twelve Essays on Literary Subjects* (London: J. Lehmann, [1952]), p. 31.

(٧٣) المصدر نفسه، ص ٣٢ وما بعدها.

(٧٤) Barfield, *Poetic Diction: A Study in Meaning*, p. 155, note.

حيث يذكر هيغل كاستثناء. وفي عام ١٩٣٢ نشر سميث أحد كتبه، وفيه يصر على أهمية الأوزان. انظر نقاشه كله حول وجود شكل أو صيغة مبطنة في الشعر، في: Chard Powers Smith, *Pattern and Variation in Poetry* (New York: Scribner, 1932), pp. 230-238 and esp. p. 238.

(٧٥) انظر: أبو علي الحسن بن علي بن رشيق القيرواني، «في فضل الشعر،» في: ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج ١، ص ١٩ ـ ٢٧.

المتضمن للشعراء والشعر في القرآن الكريم: ﴿**والشعراء يتبعهم الغاوون. ألم ترَ أنهم في كل وادٍ يهيمون. وأنهم يقولون ما لا يفعلون**﴾[(٧٦)] ثم ﴿**وما علّمناه الشعر وما ينبغي له**﴾[(٧٧)] وذلك في الإشارة إلى الرسول الكريم عندما اتهمته قريش بأنه شاعر. لكن هذه الإشارة تبيّن أن التفريق بين النثر والشعر لم يكن حتى ذلك الوقت واضحاً، وأن عرب الجاهلية لم يجدوا غضاضة، من وجهة نظر فنية، في أن يصفوا النثر القرآني النفيس البالغ الأثر بأنه شعر.

والسبب الآخر الذي يجعل العرب يصرّون على أن الشعر يجب أن يقوم على الوزن قد يرجع إلى أن الأوزان العربية تتميز تميزاً قد لا يضاهى بكثرتها وتنوعها وإمكاناتها (فالأوزان الستة عشر الأصلية تتفرع إلى حوالى ثمانين من التنويعات) بحيث إن الشعراء والنقاد قد يشعرون بأن الانصراف عنها يشكّل خسارة هائلة لإمكانات شاسعة من التنوّع الإيقاعي. والنقطة الثالثة قد تتعلق بالجانب الاجتماعي: وظيفة الشعر في النظام الاجتماعي، استمرار الإيقاعات الشعرية لخدمة الأهداف نفسها، وهكذا. ويبدو أن تزايد الإيقاعات التقنية والتعقيد في المدنيّة الغربية قد أدى إلى انتشار الميل نحو استعمال الأشكال النثرية للتعبير الشعري. يتساءل إدموند ويلسون (Edmund Wilson): «هل الشعر أسلوب أكثر بدائية من النثر؟ هل قواعده الثابتة مثل قواعد اللغات التي تبدو أكثر صرامة وتعقيداً كلما أوغلنا في القِدم؟»[(٧٨)]. يؤكد ماكولي (Macaulay) في كتابه عن ميلتون (Milton) أن «المدنية إذ تتقدم يتراجع الشعر بالضرورة إلى الوراء»[(٧٩)]. وهو يرى أن اللغة في أكثر حالاتها بدائية هي أفضل ما يناسب غرض الشاعر. «الأمم كالأفراد، تدرك الأمور أولاً ثم تجرّد [لها الأفكار]. وهي تتقدم من الصور المحددة إلى العبارات العامة. ومن هنا كانت المفردات في مجتمع متنوّر فلسفية، وعند شعب نصف متمدن شعرية»[(٨٠)]. ويقول بارفيلد في كتابه **اللغة الشعرية** إن ميل الشعر إلى التطور من النظم إلى النثر يعود إلى تطور اللغة، لأن «ظهور

---

(٧٦) **القرآن الكريم**، «سورة الشعراء،» الآيات ٢٢٤ ـ ٢٢٦.

(٧٧) المصدر نفسه، «سورة يس،» الآية ٦٩.

يقول ابن رشيق: «ألا ترى كيف نسبوا النبي ﷺ إلى الشعر لما غُلبوا وتبين عجزهم؟». انظر: ابن رشيق القيرواني، المصدر نفسه، ص ٢١.

(٧٨) ابن رشيق القيرواني، المصدر نفسه، ص ٣٣.

(٧٩) Thomas Babington Macaulay (Baron), *Essay on Milton*, edited by A. S. Collins (London: University Tutorial Press, [n. d.]), p. 4.

(٨٠) المصدر نفسه، ص ٥ ـ ٦، كولنز محرر كتابه يرفضه في المقدمة، ص xv-xvi، غير أن بارفيلد اقتبسه كمثال في: Barfield, *Poetic Diction: A Study in Meaning*, pp. 47 and 69, note.

النثر... حدث ضروري في تاريخ حياة اللغة»، التي تتطور نحو «ثبات متزايد في نظام الكلمات... وهو عنصر يشجع الشكل النثري في جميع أنواع الكتابة»[(٨١)]. ومن بين هؤلاء الكتّاب يبدو ماكولي متصلباً في حكمه، بينما يعي بارفيلد وجود الكثير من الأدلة المتضاربة، ويرى عنصر الموسيقى في الشعر قادراً على معادلة هذا الميل نحو الأشكال النثرية[(٨٢)]. ولا يعطي ويلسون جواباً واضحاً لتساؤلاته لكنه في نهاية الفصل يقدم كشفاً مثيراً في ملحق يبدو أنه كتبه بعد الفصل، يقول فيه إن كتاب أودن **عصر القلق** (١٩٤٧) لا علاقة له بالنثر إطلاقاً. إن كتاب و. هـ. أودن الأخير لا يكشف عن الرغبة المذكورة سابقاً في [حل الأشكال الموزونة]، بل على العكس من ذلك يتجه نحو اتباع التقليد الأقدم الذي يفيد من الشعر الإنكليزي الموزون القوي[(٨٣)] الإيقاع.

ويبدو أن إليوت، بما عرف عنه من صفاء ذهن، لديه الجواب. فهو يدرك القيمة الدائمة في البناء الوزني، وفي عناصر التغيّر والمعاودة في الأشكال الشعرية[(٨٤)]، وفي أهمية البنية الشعرية وعلاقتها بالأسلوب الموسيقي[(٨٥)]، وبحقيقة أن وسيلة النثر لا تصلح دائماً للشعر (لأن «كثيراً من النثر الرديء نثر شعري»)[(٨٦)]. والذي يستخلصه المرء من محاضرته عن «موسيقى الشعر» أن الشعر الحر ليس سوى شكل من أشكال التعبير الشعري، نعود إليه لأن «الأشكال يجب أن تهدم ويعاد بناؤها»[(٨٧)]. كان الشعر الحر ثورة على شكل ميت، وإعداداً لشكل جديد أو لتجديد

---

(٨١) Barfield, Ibid., p. 169.

وقارن مع: ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ص ٢٠، حيث يقول إن النثر جاء قبل الشعر.

(٨٢) Barfield, Ibid., pp. 161-162.

(٨٣) Wilson, *The Triple Thinkers: Twelve Essays on Literary Subjects*, p. 36.

(٨٤) T. S. Eliot, *The Music of Poetry: The Third W. P. Ker Memorial Lecture Delivered in the University of Glasgow, 24th February 1942* (Glasgow: Jackson, Son and Company, 1942), pp. 25-26 et passim.

وللمزيد مما يقوله حول تكرار الأشكال القديمة، انظر: T. S. Eliot, «Reflections on Vers Libre,» in: T. S. Eliot, *Selected Prose*, edited by John Hayward, Penguin Books; 873 (London; Baltimore: Penguin Books, [1953]), p. 91.

(٨٥) Eliot, *The Music of Poetry: The Third W. P. Ker Memorial Lecture Delivered in the University of Glasgow, 24th February 1942*, pp. 27-28.

(٨٦) انظر مقدمة: Saint-John Perse, *Anabasis, a Poem*, p. 11.

(٨٧) Eliot, *The Music of Poetry: The Third W. P. Ker Memorial Lecture Delivered in the University of Glasgow*, p. 26.

شكل قديم، وهكذا يعطي القالب النثري صفة مؤقتة جداً. إن هذا الحديث عن تجديد الشكل القديم يتعارض جداً مع كثير من الكتابات عن الموضوع التي تعزو الكمال النهائي إلى واحد أو آخر من أشكال النثر المستعملة في التعبير الشعري(٨٨)، وتعتبره غاية ما يمكن أن يصل إليه الشعراء. فإليوت لا يعبّر عن احتقارٍ للشكل الموزون، بل يرى أنه قد غدا في تلك الفترة بالذات ضعيفاً ولكنه ضعف مؤقت لا يستمر.

ويرى إليوت أن التغيير في الشكل الشعري يصبح ضرورياً عندما يتوجّب إقامة علاقة مع اللغة المحكية الدارجة: «كل ثورة في الشعر يتوقع لها، وأحياناً ينتظر منها، أن تعلن عن كونها عودة إلى الكلام الدارج... وأتباع أي ثورة يطوّرون المصطلح الشعري الجديد في هذا الاتجاه أو ذاك؛ ويصقلونه ويضفون عليه رونقاً وتكاملاً؛ وفي أثناء ذلك تستمر اللغة الدارجة في التغيّر، بحيث يصبح هذا المصطلح الشعري قديماً بعد حين»(٨٩).

لكن إليوت في هذه المحاضرة لا يفسر لماذا كان على الشاعر الحديث اللجوء إلى الأشكال النثرية في محاولة التقاط «إيقاعات الكلام» و«أنساق الصوت» الدارجة في عصره. أكانت التغييرات في إيقاعات الحياة الحديثة في الغرب تميل إلى أن تدفع بالشاعر إلى هجر الإيقاعات الوزنية المتكررة نحو إيقاعات نثرية أكثر تحرراً وأقل وضوحاً؟ إن المرء لا يجد كثيراً من التعارض بين إيقاعات عالم الآلة في علوّها وشدة تكرارها وإيقاعات الأوزان، إلا إذا كان شعراء الغرب المحدثون يلجأون إلى إيقاعات النثر الأكثر تحرراً هروباً من الإيقاعات الآلية المتواصلة العنيدة التي تسود حياتهم. لكن

---

(٨٨) على سبيل المثال يقول أحد الكتاب الغربيين وهو تشارلس هنري فورد: «قصيدة النثر شكل المستقبل». انظر: Charles Henri Ford, «A Little Anthology of Poem in Prose,» in: *New Directions in Prose and Poetry*, no. 14 (New York: 1953), pp. 330-408.

ومن بين الكتّاب العرب المعاصرين الذين كتبوا حول الموضوع نجد الشاعر اللبناني أنسي الحاج الذي يكتب شعره بأسلوب النثر فقط، يقول في مقدمة مجموعته **لن** (١٩٦٠) واصفاً قصيدة النثر «أنها أرحب ما توصّل إليه توق الشاعر الحديث على صعيد التكنيك وعلى صعيد الفحوى في آن واحد... إنها الإطار والخطوط العامة للأعمق والأساسي...». انظر: أنسي الحاج، **لن** (بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٦٠)، ص ١٣. ويكتب أدونيس، عام ١٩٦٠ كذلك، فيرفع قصيدة النثر فوق المنظوم في مقارنته الدائمة بين الشكلين. إنه يرى أن قصيدة النثر «تمزد أعلى في نطاق الشكل الشعري». انظر: علي أحمد سعيد [أدونيس]، «في قصيدة النثر،» **شعر**، السنة ٤، العدد ١٤ (ربيع ١٩٦٠)، ص ٨٢. ويرى أدونيس أيضا أن قصيدة النثر «قفزة فوق جميع العوائق». انظر: علي أحمد سعيد [أدونيس]، «عودة إلى قصيدة النثر،» **النهار**، ١٧/٨/١٩٦٠، ص ٤.

(٨٩) Eliot, *The Music of Poetry: The Third W. P. Ker Memorial Lecture Delivered in the University of Glasgow*, p. 16.

هذه التجربة ليست بالضرورة تجربة كل شاعر. إلا أن التغير في تجربة الإنسان الروحية ومواقفه العاطفية ربما كان له الدور الأكبر، لأن المراقب يشعر بأن الغرب أصبح يعاني انخفاضاً في الدافع الغنائي في العقود الأخيرة، يتبعه تضاؤل في العنصر الغنائي في الشعر وفي الرغبة في الانسجام مع تسلسل منتظم في الإيقاع. لكن الأوضاع العالمية، بل الكونية، التي جرّت إلى هذه المواقف قد لا تستمر، وهي في أغلب الاحتمالات لن تستمر في إعطاء هذا النوع نفسه من الاستجابة، وأن العودة إلى إيقاع حيوي في التعبير أمر محتوم.

وثمة سبب آخر وراء التحوّل عن الأوزان والقوافي في الشعر الغربي قد يكمن في الإشباع المؤقت في إيقاعات الوزن التي استهلكت نفسها واستنفدت حيويتها في الشعر. ولعلّ التعبير الفج الذي تفوّه به الشاعر الأمريكي تشارلس هنري فورد، له دلالة في هذا المجال: «يا شاعر، أهجر القافية. يا شعراء اهجروا القافية. الشعر لا قافية له ـ بعد اليوم. لقد بلغنا درجة الإشباع! قافية واحدة أخرى وأتقيّأ»(٩٠).

قصيدة النثر والشعر الحر: يُستعمل المصطلحان: قصيدة النثر والشعر الحر في الإنكليزية والفرنسية للدلالة على نوعين مختلفين من الشكل الفني. لقد ظهرت قصيدة النثر في العصر الحديث (في الغرب) قبل ظهور الشعر الحر الحديث. وفي فرنسا نجد أن قواعد النظم الفرنسية التي تصفها **موسوعة الشعر وفنونه** بأنها «استبدادية» تؤدي إلى «ردّة فعل شديدة وإن كانت تدريجية ضد هذه القوانين ـ ظهرت أولاً في شكل النثر الشعري، ثم في قصيدة النثر... ثم في الشعر المتحرر، وأخيراً في الشعر الحر»(٩١). وليس هذا هو الترتيب الذي ظهرت فيه هذه الأشكال في العربية، أو ما لدى العرب المحدثين منها (فإنه لا يبدو أن لديهم ما يدعى فعلاً باسم الشعر المتحرر). النثر الشعري في العربية أسلوب في النثر عليه مسحة من الخيال. ويتخلله نوع من العاطفة يمكن أن توصف بأنها شعرية، لكنها لا تبلغ التوتر العاطفي الذي يميز الشعر. إن هذا الأسلوب يمكن أن يتغلغل في أسلوب رواية ما أو قصة قصيرة أو مقالة، ويتميز بأنه لا ينتمي إلى وحدة مغلقة، بل قد ينتشر على مدى عمل كبير. وتقدم قصص جبران خير مثال على ذلك. أما ترجمة المصطلح الإنكليزي «Free Verse» بعبارة «الشعر الحر» في العربية فتطلق على الشعر الحر القائم على الوزن، كما جرى استعماله

---

(٩٠) Ford, «A Little Anthology of Poem in Prose,» pp. 330-408.

(٩١) «Vers Libre,» in: *Encyclopedia of Poetry and Poetics*.

انظر أيضاً: Percy Mansell Jones, *The Background of Modern French Poetry: Essays and Interviews* (Cambridge, UK: The University Press, 1951), pp. 93-150.

حيث يبحث في أربعة فصول تطور هذه الأشكال.

في هذا الكتاب[٩٢]، كما تستعمل عبارة «الشعر المنثور» في العربية في وصف «الشعر الحر» في الإنكليزية. فقد ظهرت عبارة «الشعر المنثور» في وقت مبكّر من هذا القرن، ربما للمرة الأولى عام ١٩٠٥ على يد جرجي زيدان في وصفه تجربة الريحاني[٩٣]. والشعر المنثور، كالشعر الحر في الإنكليزية، يخلو من الوزن، لكنه قد يستعمل القافية أحياناً كعنصر تزويق، رغم أنه غير مقفّى عادة. وهذا النوع الأدبي في العربية، تماماً كذلك النوع الأدبي الذي جاء بعده، وأعني هنا قصيدة النثر، مستمد مباشرة من الشعر الغربي، وقد تأثر كثيراً بالترجمات العربية من الشعر الأجنبي[٩٤]، وهي ظاهرة نجدها أيضاً وراء تطور مثل هذين الشكلين في لغات أخرى[٩٥]. وللشعر المنثور على الصفحة شكل القصيدة، بأسطر قصيرة يتوقف القارئ في نهايتها في أغلب الأحيان.

أما قصيدة النثر فمصطلح ظهر أول مرة عام ١٩٦٠، ورغم أنه يبدو جديداً في العربية، فإنه يكاد يكون قديماً قِدم القرآن، لأن كثيراً من السور المكيّة يمكن أن تسمى بهذه التسمية[٩٦]. لكن قصيدة النثر بوصفها نوعاً أدبياً مستقلاً، تختلف اختلافاً واعياً عن الشعر المنثور، فإنها لم تبدأ بالظهور حتى أواخر الخمسينيات[٩٧]. وتعرّفها

---

(٩٢) منذ أن بدأ أبو شادي تجاربه في القصيدة المتعددة الأوزان وعبارة «الشعر الحر» تجري في الكتابات العربية الحديثة عن الشعر. وقد أخرجت نازك الملائكة هذه التسمية من سياقها الغائم السابق وأطلقتها على التطويرات الوزنية الجديدة. لكن بعض النقاد أمثال جبرا إبراهيم جبرا لا يتفقون معها في هذه التسمية. فاصطلاح «الشعر الحر»، كما يقول جبرا، هو «ترجمة حرفية لمصطلحين في الإنكليزية والفرنسية أطلقا في الغرب على شعر يخلو من الوزن والقافية معاً». ويصر جبرا على أن من يمثل «الشعر الحر» في العربية هم أناس مثل محمد الماغوط وتوفيق صايغ وجبرا نفسه. جبرا، **الرحلة الثامنة**، ص ١٨ ـ ١٩. ولكن مانسل جونز يعتقد، وهو على صواب ـ أنها تشكل تناقضاً في المصطلحات. المصدر نفسه، ص ٩٤. ولكن إذا كان المصطلح يستعمل في الفرنسية والإنكليزية لوصف شعر يخلو من الوزن، فإن ذلك لا يستتبع أن يكون الاستعمال العربي بالطريقة نفسها. ثم إن اصطلاح «الشعر الحر» في العربية الحديثة في وصف الشعر الموزون المتحرر قد اكتسب صلاحية بحكم الاستعمال. ثم إن جبرا في اعتراضه على الاستعمال الحالي لم يقدم مصطلحا بديلاً لوصف الشعر الحر القائم على الوزن.

(٩٣) **الهلال**، السنة ١٤، الجزء ٢ (تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٠٥)، ص ٩٧ ـ ٩٨.

(٩٤) لقد كتب العديد من الكتاب حول تأثير الترجمات من اللغات الأجنبية في انتشار هذه الأشكال. انظر: بدوي، **رسائل من لندن**، ص ٩ ـ ١٠؛ أدونيس، «في قصيدة النثر»، ص ٧٧؛ الحاج، **لن**، ص ١١، والملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ١٢٦ ـ ١٣٠.

(٩٥) انظر: Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (Paris: Librairie Nizet, 1959), pp. 24-29 et 34-37.

(٩٦) من الطريف أن نرى فورد في مجموعة من قصائد النثر يضع سورة مكية من القرآن. انظر: Ford, «A Little Anthology of Poem in Prose».

(٩٧) يحدد أنسي الحاج بداية ممارستهم الواعية لهذا الشكل بحوالى ١٩٥٨. انظر: الحاج، **لن**، ص ٧٠.

موسوعة الشعر وفنونه كالتالي: إنها عمل يمكن أن يضم بعض خصائص الشعر الغنائي أو جميعها، إلا أنها تتخذ على الصفحة شكل النثر ـ لكنها لا تعتلج [في وجدان الشاعر] كما يفعل النثر. وهي تختلف عن النثر الشعري في أنها قصيرة ومركّزة، وعن الشعر الحرّ في أنها لا تتقطع إلى أسطر، وعن فقرة النثر القصيرة في أنها تنطوي عادة على إيقاع أكثر بروزاً، وعلى مؤثرات نغمية وصور وكثافة في التعبير. وقد تنطوي كذلك على قوافٍ داخلية وامتدادات موزونة. وطولها في العادة بين نصف صفحة (فقرة أو اثنتين) وثلاث صفحات أو أربع، أي متوسط طول القصيدة الغنائية(٩٨).

وفي وصفه **أناباسيس** بأنها قصيدة نثر يقول إليوت: «أناباسيس» شعر. تتابعاتها ومنطق صورها مما يميز الشعر من دون النثر؛ وبالتالي ـ وهاتان المسألتان شديدتا الترابط ـ فإن خطابيّتها، نظام النبرات والوقفات الذي يظهر جزئياً في علامات التنقيط والوقف وتنسيق أطوال العبارات هو مما يوجد في الشعر من دون النثر(٩٩).

وللتفريق بين شكل الشعر الحر (بالصيغة الغربية) وبين قصيدة النثر، يقول دوجاردان (E. Dujardin): «كانت قصيدة النثر محاولة لتحرير الشعر باتخاذ النثر نقطة انطلاق؛ كما كان الشعر الحر والبيت القصير تمثيلاً للمحاولة نفسها للابتعاد عن البيت الشعري»(١٠٠). ولا شك في أن الكتّاب العرب في حديثهم عن قصيدة النثر يدينون كثيراً إلى الكتابات الغربية عن الموضوع. إنّهم يؤكدون بشكل خاص على الكثافة والتركيز والوحدة العضوية في قصيدة النثر التي هي وحدة مغلقة. يقول أدونيس(١٠١) إن قصيدة النثر يجب أن تتحاشى التفسيرات والتوضيحات، إلا أن هذا وصف يجب أن ينطبق على الشعر جميعاً. ويؤكد أدونيس أن الإيقاع في قصيدة النثر متنوع وجديد، يقوم على التوازي والتكرار والنبر ونسق الصوت وتواتر الصوائت والصوامت؛ ويضيف إن أول الشروط البنائية في قصيدة النثر هو أن تكون متواصلة، من دون نهايات محددة للسطر الواحد (خلاف الشعر المنثور) بل مكتوبة على الصفحة كما يكتب النثر. وثمة فرق ملحوظ في الإيقاع بين الشعر المنثور وقصيدة النثر، يظهر بشكل خاص عند قراءة الاثنين بصوت مسموع. وتتنوع الجملة كذلك بحسب الحالة النفسية: فثمة الجملة النقيضة الملأى بالمفاجآت، التي يقصد بها أن تحدث صدمة؛

---

(٩٨) «Prose Poem.» in: *Encyclopedia of Poetry and Poetics*.

(٩٩) من مقدمة: Saint-John Perse, *Anabasis, a Poem*, p. 11.

(١٠٠) اقتبسه: Jones, *The Background of Modern French Poetry: Essays and Interviews*, p. 109.
وقد أعاد أدونيس هذا الوصف من دون الكشف عن المصدر، في: أدونيس، «عودة إلى قصيدة النثر».

(١٠١) أدونيس، «في قصيدة النثر،» ص ٨٢.

والجملة الغنائية التي تعبّر عن الألم والفرح وجميع العواطف القوية؛ وثمة كذلك الجملة الموحية التي تعبّر عن الأحلام[١٠٢]. يؤكد أنسي الحاج أن قصيدة النثر قد ظهرت **أولاً** نتيجة الضعف في الشعر التقليدي، و**ثانياً** من الشعور بأن العالم قد تغيّر ويتغيّر، فارضاً مواقف جديدة تفرض بدورها أشكالاً جديدة؛ و**ثالثاً** نتيجة الترجمات عن الشعر الغربي؛ و**رابعاً** نتيجة التطور عن الشعر الحر في العربية، الذي نجح بعضه في الاقتراب من الكلام الدارج[١٠٣]. وهو يرى أن قصيدة النثر جاءت تتويجاً لجهود بدأت منذ قرن من الزمان لا لتحرير الشعر العربي وحده بل لتحرير الشاعر العربي بالدرجة الأولى. فالشاعر في عالم متغيّر في حاجة إلى لغة تستطيع تجسيد مواقفه الجديدة: «لغة الشاعر الحرّ يجب أن تظل تلحقه... الشاعر لا ينام على لغة [قديمة بالية]»[١٠٤].

أقام كل من أدونيس وأنسي الحاج أفكارهما على أفكار سوزان برنار في كتابها القيّم **قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا هذه** (باريس ١٩٥٩). لكنهما يتحدثان بثقة وحماس إلى أن يصل بهما ذلك الحماس إلى أن يجعلا من قصيدة النثر أعظم شكل أمكن بلوغه. يقول الحاج: «وقصيدة النثر هي اللغة الأخيرة في سلّم طموحه. لكنها ليست باتّة. سوف يظل يخترعها»[١٠٥]. ويرفع أدونيس شاعر النثر فوق منزلة شاعر النظم بكثير: «فشاعر الوزن... منسجم يقبل بقواعد السلف ويتبنّاها. بينما شاعر النثر متمرّد ورافض. فهو ليس تلميذاً، بل خالق وسيّد»[١٠٦]. ويبدو هذا على شيء من الادعاء، إذ يصدر عن كاتب هو نفسه يصرّ على كتابة الكثير من شعره موزوناً.

والفكرة التي يصرّح بها الحاج ويوحي بها أدونيس، ومفادها أن قصيدة النثر في العربية جاءت نتيجة تجريب طويل في الشكل الشعري، لا تقوم على أساس متين هي الأخرى. إن جميع الأشكال التي تستخدم النثر وسيلة للتعبير الشعري في العربية تبدو أنها جاءت نتيجة تأثيرات غربية مباشرة لا نتيجة تطور تدريجي محتوم. وليس إلا الشعر الحر وحده في العربية، الذي يقوم على الوزن هو ما نستطيع القول عنه بشيء

---

(١٠٢) المصدر نفسه، ص ٨٠.
(١٠٣) الحاج، **لن**، ص ١١.
(١٠٤) المصدر نفسه، ص ١٥.
(١٠٥) المصدر نفسه، ص ١٤.
(١٠٦) المصدر نفسه، ص ١٤. انظر أيضاً التقدير الرفيع الذي يوليه غالي شكري لشعر النثر ولشعراء النثر، في: غالي شكري، «شعرنا الحديث، إلى أين؟،» **حوار**، السنة ٤، العدد ١٩ (تشرين الثاني/نوفمبر - كانون الأول/ديسمبر ١٩٦٥)، ص ٧٦ - ٧٩.

من الدقة إنه جاء نتيجة تجريب مستمر في الشكل الشعري، كما سبق بيانه[١٠٧]. أما الريحاني، الذي يعتبره النقد الحديث أبا الشعر المنثور في العربية، فقد كان يقلّد ويتمن (Whitman) بشكل واع[١٠٨]، كما إن تجربته في الشعر المنثور لا يبدو أنها قد أثرت بشكل أصيل في كتّابٍ آخرين. لكنه قد أوجد سابقةً وأدخل النثر وسيلةً للتعبير الشعري. من ناحية ثانية، كانت عند جبران مواهب شعرية عظيمة، وكان إنجازه ذا تأثير عميق في جيله والأجيال اللاحقة. لكن ذلك التأثير انتقل خلال نثره أكثر مما انتقل خلال شعره. وقد يغامر المرء بالقول إن جبران، الذي أمضى شبابه وسنوات تكوينه في أمريكا، ربما كان قد خسر فرصة اكتساب إيقاعات الوزن في الشعر العربي، وهو ما يتشرّبه الأطفال العرب الموهوبون في وقت مبكّر من العمر. ويحس المرء بأن شعره لا يظهر سيطرة جيدة على إيقاع الوزن، ولا السيطرة الآسرة نفسها على الأسلوب واللغة اللذين يظهران في نثره. ولا يبدو أن ذلك يأتيه بالتلقائية والغنى نفسيهما. لقد انسكب إبداع جبران العميم في سيل غامر من التعبير الشعري الرومانسي، تحرّكه قوة عاطفية عظيمة. ولا يقدر على التعبير عن هذه القوة شعراً سوى شاعر لديه سيطرة غريزية مطلقة على أوزان الشعر في لغته. ثم إن المصطلح الشعري العربي في بداية هذا القرن لم يكن بعد مستعداً للتغيّر بسهولة إلى مصطلح رومانسي، وهي حقيقة تتضح عند مطران، حيث ترى الميول الرومانسية دائماً تحت رحمة العبارة الكلاسيكية المحدثة التي تخنقها ورهن أشكالها ومواقفها[١٠٩]. إن جبران، على رغم أصالته العظيمة، لم يستطع أن يتحكّم في توجيه دفقاته الرومانسية الهائلة في قنوات تسيل بها نحو نسق موزون مرن. كما إن قراءاته في الشعر الغربي، حيث أصبح اعتبار النثر وسيلة للتعبير الشعري أمراً مستقراً، إلى جانب أسلوب الكتاب المقدس، قد أعطته جميعها من دون شك التشجيع الضروري لاستعمال نثر كان يرتفع أحياناً إلى مراقي الشعر[١١٠].

لقد سار كثيرون على خطى جبران، لكن القليل كانت لديهم قيمة إبداعية حقيقية. كان الشعر العربي في العقدين الثالث والرابع قد تحرر تحرراً أهّله لتقبّل الرومانسية وحتى الرمزية، من دون التخلي عن شكله الموروث، لأنه كان قد اكتسب حتى ذلك الحين مرونة وسيولة غنائية كبرى إلى جانب مصطلح لغوي أكثر حداثة. وكان أفضل شعراء العربية يعيشون الآن في البلدان العربية لا في أمريكا. لكن

(١٠٧) انظر الفصل السابع من هذا الكتاب، ص ٥٨١ وما بعدها.
(١٠٨) انظر الفصل الثاني من هذا الكتاب، ص ١٢٨ ـ ١٣٠.
(١٠٩) انظر الفصل الثاني من هذا الكتاب، ص ٩٣ ـ ٩٨.
(١١٠) انظر الفصل الثاني من هذا الكتاب، ص ١٤٤.

الوضع الذي ميّز جبران لم يكن له أن يتكرر في المشرق في ذلك الوقت. ويبدو أن الشعر العربي كان قد دخل طوراً من التجريب الحاد، وكان يحاول، بوعي أو من دون وعي، بلوغ المعاصرة مع الشعر العالمي.

ويبدو أن الأوزان العربية، التي قد تكون بين أصعب الأوزان وأكثرها تعقيداً في أي لغة، كانت تشكّل أكبر تحدٍّ في العصر، وكان شعراء الطليعة في أجيال شتى يعملون جهدهم للتغلّب على مناعة تلك الأوزان المتمثلة بشكل خاص في نظام الشطرين المتوازن المتناظر. وقد كان واضحاً أن ثورة الشكل في الشعر العربي لا يمكن بلوغها في ذلك الوقت بهجر الشكل، بل بتغييره؛ ومن هنا جاءت التجارب في القصيدة المتعددة الأوزان، وفي الشعر المرسل، وفي الشعر المقطعي. لذلك يمكن القول من وجهة نظر تاريخية إن الشعر المنثور لم يكن تطوراً طبيعياً في الشعر العربي الحديث، دفعت إليه حاجات فنية أو نفسية. إن لجوء الشعراء الغربيين إلى وسيلة النثر قد حدث لدى شعراء (بعضهم رفيع المستوى) بدأوا كتابة الشعر المنظوم أولاً مثل بودلير وريمبو ومالارميه. وكان ظهور الشعر الحر عندهم، مثلاً، كما يصفه غوستاف كان (Gustav Kahn) (الذي قد يكون أول من دعا إليه) مسألة «تطور منطقي» من النثر الشعري[١١١]. غير أن تطور الشعر المنثور في العربية لا يكشف عن طموحات مشابهة لدى كتّاب الشعر المنظوم.

لكتابة الشعر في أسلوب النثر، باستثناء جبران، كان كُتّاب الشعر المنثور أو النثر الشعري قبل الخمسينيات، قد اقتصروا على النثر كوسيلة للتعبير، وقد تبعهم بعد ذلك عدد من الشعراء الآخرين أمثال توفيق صايغ ومحمد الماغوط وأنسي الحاج، الذين بدأوا واستمروا كُتّاباً للشعر المنثور (بما في ذلك قصيدة النثر عند بعضهم). غير أن نهاية الخمسينيات رأت عدداً من الشعراء الذين بدأوا مسيرتهم الشعرية شعراء يكتبون الشعر المنظوم ثم عمدوا إلى كتابة الشعر نثراً لا كتطور نهائي التزموا به، بل كتنويع على الأشكال الموزونة. من هؤلاء الشعراء يوسف الخال وأدونيس وشوقي أبو شقرا. والاختلاف مع الشعراء الغربيين في كِلا الحالين واضح.

والطريف هنا هو أن التجارب المختلفة التي أجريت على القالب النثري للشعر، وهي تجارب مبكرة بدأت منذ العشرينيات[١١٢]، لم تكن تعتبر، قبل الخمسينيات،

---

(١١١) Jones, *The Background of Modern French Poetry: Essays and Interviews,* pp. 170-171.

(١١٢) بالإضافة إلى كتب الريحاني التي بدأت بالظهور في العقد الثاني، نشر حبيب سلامة مجموعة من قصائد النثر ظهرت فيها قصائد لجبران وقطع شعرية لميَ زيادة (ميري) ولرشيد نخلة ولسلامة نفسه. انظر: حبيب سلامة، **الشعر المنثور** (القاهرة: دار الهلال، ١٩٢٢). انظر أيضاً: منير حسامي، **عرش الحب والجمال** (القاهرة: ١٩٢٥). في الأربعينيات والخمسينيات شجع ألبير أديب نشر شعر النثر في مجلة **الأديب** (بيروت).

ذات أهمية أو دلالة تذكر، ولم تنل كبير اهتمام عند النقاد وعند المحكمين على عالم الشعر والمدافعين عن تقاليد الشعر العربية. فقد كان المناخ الأدبي أكثر تحرراً، كما كانت المحاولات نفسها أقل ادعاءً. أما في الخمسينيات، فقد كانت بعض التجارب المختلفة في الشعر المنثور، وبعدها في قصيدة النثر، تتّخذ دوراً أكثر أهميةً وتصميماً؛ فبينما كان بعض كتاب الشعر المنثور مثل خليل زكريا ونقولا قربان وفؤاد سليمان والياس مسّوح وإبراهيم شكر الله ينشرون تجاربهم في المجلات والجرائد ـ وبعضها على مستوىً فني جيد ـ وقد يصدرون في مجموعات صغيرة دونما كبير إعلان أو ضجة، كان بعض شعراء النثر الآخرين يُجنُّون طموحاً أكبر وينشرون مجموعات تشرئب إلى منزلة شعرية مكتملة، خالقين وضعاً جعل من الشعر المنثور تحدياً جاداً للمقاييس الشعرية العامة. كان أورخان ميسر وعلي الناصر قد أعلنا ذلك التحدي في نهاية الأربعينيات، يوم نشرا مجموعتهما السوريالية **سريال**، ولا سيما في المقدمة القيّمة التي كتبها ميسّر للمجموعة وأعلن فيها أن الشعر الموزون غير قادر على إيصال الأفكار والعبارات الحديثة[١١٣] (هذا بالطبع ما سبق للريحاني أن عبّر عنه بقوله إن الوزن يخنق الإبداع)[١١٤]. بيد أن كتّاب الشعر المنثور قد تكاثروا في الخمسينيّات وبدأوا يحظون بمزيد من الاهتمام. فقد نشرت ثريّا ملحس كتابها الأول من الشعر المنثور بعنوان **النشيد التائه** في بيروت عام ١٩٤٩. وكانت السوريالية في هذه المجموعة تذكّر بمجموعة **سريال**. وفي عام ١٩٥٢ نشر ألبير أديب في القاهرة مجموعة **لمن** التي كثر التعليق الإيجابي عليها على صفحات مجلة **الأديب** التي كان يصدرها مؤلف **لمن**. وفي عام ١٩٥٤ نشر توفيق صايغ في بيروت مجموعته الأولى **ثلاثون قصيدة**. وفي عام ١٩٥٩ ظهرت في بيروت مجموعتان، الأولى للماغوط بعنوان **حزن في ضوء القمر**، والثانية لجبرا بعنوان **تموز في المدينة**، ثم جاءت بعدهما مجموعة رياض نجيب الريّس بعنوان **موت الآخرين** التي صدرت كذلك في بيروت عام ١٩٦٢. وقد نشر عدد من هؤلاء الشعراء مجموعات أخرى من الشعر في السنوات اللاحقة، ثم تكاثر عدد شعراء النثر في أنحاء الوطن العربي.

كان أبرز اثنين من كتّاب قصيدة النثر أدونيس وأنسي الحاج، لكن شعراء من أمثال يوسف الخال وشوقي أبي شقرا حاولوها كذلك. والحاج هو الوحيد بين هؤلاء الشعراء الذي كان يكتب بأسلوب النثر وحده. أما الآخرون الذين اشتهروا بالشعر الموزون فقد ضمّنوا قصائدهم النثرية في مجموعاتهم المنظومة.

كانت هذه التجارب تلقى دعماً شديداً من بعض النقاد وتنظيراً يقوم على مفاهيم

(١١٣) انظر الفصل الخامس من هذا الكتاب، ص ٥٤٣ ـ ٥٤٤.

(١١٤) أمين فارس الريحاني، **أدب وفن** (بيروت: دار الريحاني، [١٩٥٧])، ص ٤٥.

غربية مفصلة كُتبت حول تجارب مشابهة، وكان يسندها في كل ذلك مجلة **شعر**. كان ممثلو قصائد النثر الأكثر شهرة يُقدَّمون إلى جمهور القرّاء لا بوصفهم كتّاب شعر منثور، بل بوصفهم في طليعة شعراء التجريب في الوطن العربي. وكان الشعر المنثور يوضع، صراحةً أو ضمناً، في مرتبة فوق مرتبة الشعر المنظوم. ففي سلسلة من المقالات التي ظهرت بانتظام في مجلة **شعر** حول مختلف التجارب (ثم جمعت عام ١٩٦٠ في كتاب بعنوان **البحث عن الجذور** وهو أحد أفضل أمثلة النقد التطبيقي التي ظهرت في الخمسينيات)، كتبت الناقدة السورية خالدة سعيد مقالاً عن مجموعة محمد الماغوط **حزن في ضوء القمر** قالت فيه: «عناصر الشعر القديم الرئيسة هي الوزن والقافية؛ فهي الآنية التي تمسك بالمادة الشعرية. جاء بعض الشعراء الحديثين ليتخلوا عنها، فكسروا الآنية واندلق الشعر حيّاً بين أيديهم... ما هي المقوّمات التي اعتمدوها لتحل محلّ المقومات القديمة؟ إذ إن على الشاعر الذي رفض العناصر الشكلية المادية أن يتوجّه إلى القارئ نفسه على متن أشرعة أخرى أكثر نفاذاً وأكثر شفافية تحمله إلى العوالم الجديدة التي اتجه إليها الشاعر الحديث، فلا تكتفي بأن تؤرجحه وتدير رأسه ثم يصحو على لا شيء، كما كان يفعل الشعر القديم»(١١٥).

ثم في عام ١٩٦٠ كتب جبرا إبراهيم جبرا عن مجموعة توفيق صايغ (١٩٢٤ ـ ١٩٧١) الأولى **ثلاثون قصيدة** (١٩٥٤) يقول: «للشعر الحرّ [وهو ما يدعى هنا بالشعر المنثور] أصدقاء قلائل وأعداء كثيرون... غير أن السنين القادمة سترى ولا شك تغلّب الشعر الحرّ على تمنّع النقاد». وأضاف أن هذا الشعر «ثورة لا على عمود الشعر وإيقاعه الغنائي فقط، بل على فراغه من تجربة الإنسان الجديد. إذا أردت التجديد، فإنك لا تريده لنفسه، بل لأن لديك ما لا يمكن قوله إلا إذا جدّدت. وإذا جدّدت، محمولاً على لجج من معانيك ومكتشفاتك، فأنت ملقٍ عنك بالقديم إلقاءً تاماً لا تردّد فيه»(١١٦).

ترى خالدة سعيد أن كتابة الشعر في قالب النثر أصعب من كتابة الشعر المنظوم: «الشعر مزلق خطر لا ينجو منه إلا الشعراء الموهوبون وحدهم»(١١٧). وقد يستطيع المرء أن يقول هنا معارضاً إنه إذا كان من الصعب بلوغ الجودة الشعرية عبر النثر، فإن من الأشد صعوبة تجسيد الموضوعات الجديدة ولغة الشاعر الحديث وصوره في الشكل المنظوم. فعلى رأي إليوت، كما يتضح من المقتطفات التي أوردتها أعلاه،

(١١٥) خالدة سعيد، **البحث عن الجذور** (بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٦٠)، ص ٧٢.

(١١٦) جبرا إبراهيم جبرا، «في جب الأسود،» في: جبرا إبراهيم جبرا، **الحرية والطوفان** (بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٦٠)، ص ٤٣ ـ ٤٤.

(١١٧) سعيد، المصدر نفسه، ص ٧٢.

تنشأ الحاجة إلى ثورة في شكل الشعر عندما تغدو لغة الشعر مختلفة اختلافاً كافياً عن لغة الاستعمال الدارج. وقد كانت حركة الشعر الحر هي التي وضعت هذه الحاجة، للتقارب بين اللغتين، موضع التنفيذ ودفعت إلى ثورة بالغة التطرّف ظهرت بوادرها في أوائل الخمسينيّات، واستمرت في مهدها حتى مطلع السبعينيات، ولكنها كانت تحمل وعداً ـ حققته مع السنوات ـ في أن تتمخّض عن تطورات كثيرة نتيجة لإمكاناتها الغنية. غير أن المرء يشعر بأن جبرا يرفض استعمال الوزن في الشعر عن اقتناع، ويصرّ على القيمة الفنيّة المنضوية في النثر كوسيلة لكتابة الشعر. ولهذا الموقف ما يقابله في الغرب(١١٨). لكن إصدار الأحكام المطلقة على الفن ينطوي دائماً على مخاطر كبرى، ومع ذلك فإن كل ناقد متضلّع يعلم أن دعاة الثورات الجذرية يجنحون إلى التطرف. ثم إن أوزان الشعر لا يملكها الجميع بسهولة، وثمة الكثير من أصحاب الميول الشعرية لا يتحكمون في الأوزان ولا يستبطنونها بشكل غريزي أبداً(١١٩). لذلك يجب ألا يكون ثمة ما يمنعهم من التعبير عن أنفسهم بالوسيلة الوحيدة الباقية أمامهم، وهي النثر. إن مما ينال من غنى أي فن أن يُحدّد مجاله في التعبير.

إن فكرة تجديد اللغة الشعرية من خلال قالب النثر وحده، كما يعرضها الحاج، غير مقبولة، والسؤال الذي يفرض نفسه هنا هو: أي شكل سوف يتبنّى كتّاب الشعر المنثور عندما تغدو اللغة في شعرهم المنثور موهنة، وهو أمر محتوم. هذا اعتراض واحد فقط، فإنه من المستحيل في هذا المجال الدخول في تفصيلات جدلية حول كل نقطة. أما عن النثر الذي يطمح إلى مرتبة الشعر في العربية، فإن بعضه قد نجح باستخدام لغة جديدة غير مثقلة بكثرة الاستعمال. وقد استطاع أغلب الشعر المنثور في الخمسينيّات والستينيات أن ينفض عن كاهله عبء التراث الجبراني في اللغة والعاطفة والصورة، ويخرج قادراً على التعبير عن نفسه بعبارات حديثة. لكن جدّة هذا الشعر لا

---

(١١٨) إن كتابات والت ويتمن عن الموضوع ذات مغزى في هذا المجال: «في رأيي أن الوقت قد حان لإزالة عوائق الشكل القائمة بين النثر والشعر... فإن أصدق **الشعر** وأعظمه (مع احتفاظه بالضرورة بنوع دائم من الإيقاع الخفي الذي يميّزه بصفته شعراً) لن يمكن التعبير عنه في اللغة الإنكليزية بعد اليوم، عبر إيقاعات الوزن المفروضة... وإذ نعترف أن تلك الأشكال السماوية الموقرة، ذات المقاطع الرنّانة قد قامت في حينها بأدوار عظيمة ملائمة لزمنها، فإنه من المؤكد لديّ، رغم ذلك، أن زمن القافية التقليدية قد انتهى». Walt Whitman, «New Poetry,» in: Walt Whitman, *Complete Prose Works* (New York: 1910), p. 318.

وفي رأيه أن شعر المستقبل سوف يتخذ «ذلك الشكل الآخر للتعبير، الأكثر مرونة وملاءمة» وسوف يحلّق «نحو سماء النثر الأكثر حرية واتساعاً وجلالاً». Whitman, Ibid.

(١١٩) قال توفيق صايغ لي شخصياً عام ١٩٥٨ إن أذنه لم تكن قط حساسة بأوزان الشعر العربي. لكن شعره المنثور له إيقاعاته الخاصة، وهي معنوية وعاطفية معاً، وغالباً ما تكون بارزة.

تشير دائماً إلى إبداع حقيقي؛ وفي كثير مما كتب، ثمة الكثير من التعمد والبحث الواعي عن الطرافة؛ وفي حالة أنسي الحاج، ثمة رغبة في إحداث صدمة.

ثم إن القول بأن اللغة، من خلال الشعر المنثور، يمكنها أن تتحرر وتقترب أخيراً من لغة الكلام اليومي فكرة لا تقوم على أساس راسخ. فالشعر المنثور عند أدونيس مثلاً يكشف عن طبيعة اللغة نفسها في شعره المنظوم. ولا شك في أننا لا نجد أي علاقة بين شعره وبين المصطلح الاجتماعي المعاصر، كما إن لغته أقرب إلى القديم من لغة أغلب شعراء جيله. وهو شديد التأثر بالشاعر الفرنسي سان جون بيرس[١٢٠]، ولغته «غنيّة وغير عادية» كلغة بيرس؛ وهو مولع، مثل بيرس، بلغة «البلاغة العالية»[١٢١].

ولعل استعمال الكلمات العامية أحياناً، كما يفعل توفيق صايغ، قد يجيء أسهل في الشعر المنثور، رغم أن ذلك بحد ذاته لا يعدّ فضيلة خاصة بالقالب النثري. فقد استعمل نزار قباني كذلك كثيراً من العامية في شعره. وتكمن قيمة هذه المحاولة عند الشاعرين في حيوية الكلمات التي يختارانها ورهافة دلالتها على المعنى المعين. ويستخدم صايغ عادة الكلمات العامية في لحظة توتّر، فتؤثر في القارئ كثيراً من الأحيان: «معمستُ أيامي، بستُ حبيبي، تشحشطنا». لكنه قادر على استعمال كلمات عتيقة منقرضة أحياناً مثل: «أركان أقفاص» أي فئران في أقفاص، و«الصقوعة» بمعنى البرودة[١٢٢].

ويرى الداعون إلى استعمال النثر في الشعر أن لدى الشاعر حرية أكبر في مراوحة الإيقاع في الشعر المنثور. يصف جبرا هذه الإيقاعات بأنها أوركسترالية، سمفونية أو موسيقية، وأن الشاعر باعتماده على إيقاع الفكرة والصورة يتجنب تماماً رتابة أوزان التفعيلات[١٢٣]. هذه النظرية لا تبدو سليمة، لأن القالب النثري لا يقوى دائماً على تجنب الرتابة، فثمة الكثير من رتابة الإيقاع عند ويتمن وجبران. فالنثر،

---

(١٢٠) قارن قصيدة: علي أحمد سعيد [أدونيس]، «أرواد، يا أميرة الوهم،» **شعر**، السنة ٣، العدد ١٠ (نيسان/ ابريل ١٩٥٩)، بقصيدة Saint-John Perse, «Etroits sont les vaisseaux,» (Strophe IX), التي ترجمها ونشرها أدونيس في: **شعر**، السنة ١، العدد ٤ (خريف ١٩٥٧)، ويرى تأثير شعر سان جون بيرس في اختيار المفردات والصور في كل شعر أدونيس اللاحق.

(١٢١) Henri Peyre, *Contemporary French Literature: A Critical Anthology* (New York: Harper and Row, [1964]), p. 416.

(١٢٢) انظر قصائده أرقام ٤، ٢٨ و٢، «فاوستس ١٩٥٤» و«إلى مدام أفردايت» على التوالي في: توفيق صايغ، **ثلاثون قصيدة** (بيروت: دار الشرق الجديد، [١٩٥٤]).

(١٢٣) جبرا إبراهيم جبرا، **تموز في المدينة** (بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٦٠)، ص ٧.

لكونه لا يعتمد على حدود وقوانين مفروضة سلفاً سوف يكتسب مع كل كاتب، عاجلاً أو آجلاً، إيقاعاً شخصياً متكرراً، أكثر مما يوجد في النظم الجيد، وذلك مما قد يؤدي في الكتابة الإبداعية إلى الرتابة(١٢٤). وقد لاحظ سس. ب. سميث (C. P. Smith)، إخفاق الشعر الحر (في الإنكليزية، حيث يخلو من الوزن) في بلوغ تلك الحرية في التنويع التي يدّعيها أنصاره. وهو يرى أن امتلاك ناصية الإيقاعات الوزنية في اللغة يجعلها غريزية، وإذ يتلقّى الشاعر في لاوعيه ما تقدمه تلك الإيقاعات من نسق وزني «يغدو قادراً على الكتابة بحريّة وتفرّد شأن أي خطيب أو كاتب مقال أو منشئ في النثر الشعري»(١٢٥).

لم يتمكّن أغلب النقاد العرب في مطلع السبعينيات من أن يعترفوا بإنجازات شعراء النثر في العربية، رغم أن أحدهم لن ينكر قيمة الشعر الذي قدمه سان جون پيرس مثلاً. فقد هاجمت نازك الملائكة قصيدة النثر ودعتها هجينة؛ كما خلطت بينها وبين الشعر المنثور قائلة إنها ليست سوى نثر ولا حق لها بادعاء اسم الشعر(١٢٦). ورغم أنها على حق في رد الهجمات المتكررة من دعاة هذين الشكلين على الشعر الموزون، وادعائهم أن الشعر المنثور سوف يكون شعر المستقبل، فإن إصرارها على أن الوزن هو الشيء الوحيد الذي يميز الشعر عن النثر غير مقبول.

ويخصص النويهي فصلاً من كتابه **قضية الشعر الجديد** للحديث عن الوحدة

---

(١٢٤) يخالف كثير من الكتّاب الغربيين هذا الرأي. فباستثناء آراء ويتمن عن الموضوع؛ وقد سبقت الإشارة إلى بعضها، يقول هربرت ريد (Herbert Read) في حديثه عن الشعر الحر ـ إنه يستعيض «بعنصر التناسب عن عنصر التواتر المنتظم». مقتبس من: «Vers Libre.» in: *Encyclopedia of Poetry and Poetics.*

وثمة ملاحظتان حول هذا: الأولى أن عنصر التناسب موجود في الفن جميعاً، والثانية أن وجود القواعد الفنية الداخلية في الفن نفسه ينفي وجود الحرية التي يزعم البعض وجودها في قالب النثر؛ وهنا تبدو فكرة إليوت بأن لا وجود للحرية في الفن فكرة ذات مغزى. Eliot, «Reflections on Vers Libre,». p. 87.

ويرى دوجاردان (E. Dujardin) أن الشعر الحر [الخالي من الوزن] «شكل قادر على إضفاء الإيقاع على نفسه أو نزعه عنها» فوراً. اقتبست من: «Vers Libre.» in: *Encyclopedia of Poetry and Poetics.*

كما يرى سيرني (V. Cerny) أن التعبير التلقائي للإيقاع الداخلي في هذا الشكل صراع ضد «الشكلية»، يناصر «ضمنياً المحتوى الشعري الذي يتمكن عندئذٍ من أن يفرض نفسه». المصدر نفسه. ويقول پاركر تايلر (Parker Tayler) إن «الإيحاء العالي في النثر يحتفظ لنفسه بحق تغيير قواعده (أو موجاته) من دون إنذار» ويصرّ على أن «الصوت الشعري أكثر حرية في تاريخ التراث النثري. . .». انظر: *New Directions in Prose and Poetry*, pp. 334 and 336.

(١٢٥) Smith, *Pattern and Variation in Poetry*, pp. 233-234,

والاقتباس من ص ٢٣٤.

(١٢٦) انظر: الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ١٣٠ ـ ١٣٤ و١٨٠ ـ ١٩٣.

الضرورية بين الشعر والوزن، مصيباً في إشارته إلى أن الناس عندما يستثارون يميلون إلى التعبير عن أنفسهم بإيقاعات منتظمة(١٢٧)، وهي فكرة سبق أن قدّمها المازني والزهاوي، كما سبق القول(١٢٨). لكن الذي فات النويهي هو **أولاً** أن بعض الأفراد لا يكتسبون الحس بإيقاعات الوزن ولا السيطرة عليها، ومع ذلك يمكن استثارتهم شعرياً، فيصبحون قادرين على التعبير إبداعياً على مستوى شعري. **وثانياً**، أن الشعر لا يكون دائماً نتيجة حالة انفعالية مستثارة بشكل خاص، إلا إذا كان النويهي يقصد، ولا يبدو أنه يفعل ذلك، الحالة الانفعالية الخاصة التي تثيرها اللحظة الشعرية لدى الشاعر. وإذ تستطيع هذه الحالة غالباً، لدى شاعر مسيطر على الأوزان في لغته، أن تستدعي إيقاع وزن تلقائي ليُصاحب فعل الإبداع، فإن بوسعها حتماً إنتاج أنواع أخرى من الإيقاعات. ومن هنا يأتي تكرار المفردات والعبارات في الشعر المنثور؛ والمتوازيات المركّبة أو المتضادة أو المترادفة؛ وأسماء المناداة، وعبارات اللازمة المتكررة؛ وتواتر الصوامت والصوائت في هذا الشكل. إذ ليس بوسع المرء الظن أن جبران لم يكن في حالة شعرية حقيقية عندما كتب أفضل أعماله. ولكن لا بد من التوكيد هنا على أن الشعر لا يكون بالضرورة دائماً النتيجة المباشرة لحالة انفعالية مستثارة من خارج وجدان الشاعر، وإلا فكيف يفسّر المرء القصائد التي تكتب نفسها، كأنها تهبط على الشاعر من علٍ، وأحياناً في لحظات من الهدوء العظيم؟

يرفض محمد مصطفى بدوي الشعر المنثور لسببين: **الأول** لأن الشعر «تعبير لفظي عن تجربة نفسية لها عناصرها العاطفية الأساسية الخاصة»، **وثانياً** ـ وهو يعدّ هذا عظيم الأهمية ـ لأن هذا التعبير لا يمكن «أن يقوم على فوضى، بل إنه يتبع نظاماً كاملاً موحّداً، وهذا النظام هو الذي يمكّن الشاعر من السيطرة على تجربته العاطفية»(١٢٩). وهو يؤكد أن سيطرة الشاعر على عواطفه الخاصة ليست سوى سيطرته على الحياة نفسها، «والشعر المنثور، لذلك، ليس شعراً، لأنه يفتقر إلى عنصر الشكل الذي من دونه لا يكون الفن فناً أبداً». وبدوي مصيب في ما ذهب إليه من أن النظام يتمثل في شكل القصيدة الذي يسيطر على التجربة العاطفية عند الشاعر. لكن الشعر المنثور لا يفتقر إلى الشكل في يد فنان حقيقي؛ وإذا استطاع الشاعر في النثر أن يسيطر على تجربته العاطفية ويعبّر عنها بمهارة واقتضاب، فليس من سبب وجيه لرفض عمله(١٣٠).

---

(١٢٧) النويهي، **قضية الشعر الجديد**، ص ٢٧ ـ ٣٨.

(١٢٨) انظر الفصل الثالث من هذا الكتاب، ص ٢١٥ ـ ٢١٦ و٢٤٩ ـ ٢٥٠.

(١٢٩) بدوي، **رسائل من لندن**، ص ٩ ـ ١٠.

(١٣٠) النقاد الآخرون الذين يعتقدون بضرورة الوزن في الشعر هم: إسماعيل، **الشعر العربي**=

ليس من السهل توقع ما سيحدث في مجال الفن، ولكن في قضية الشكل في الشعر العربي المعاصر، كان بإمكان الناقد في مطلع السبعينيات أن يحس بشيء من الاطمئنان وهو ينظر في المستقبل المباشر للشكل في الشعر. فلعلّ الشعراء المعاصرين سيواصلون التجريب في أشكال الأوزان الحرة التي لم يجر استقصاؤها على نطاق واسع بعد، ولعلّ العقود القادمة ستشهد مغامرات كبرى في الأوزان العربية. من ناحية ثانية، فإن أولئك الذين يعبّرون عن أنفسهم بوساطة النثر، إما لعجزهم عن السيطرة على الأوزان أو لأنهم يفضلون ذلك، لا بدّ أنهم سيواصلون تقديم الشعر في القالب النثري. ولم يكن ثمة ما يشير إلى إمكان سيطرة تفضيل عام للأشكال النثرية في الشعر بين الشعراء (والجمهور بدوره أقل ميلاً لقبول هذه الأشكال) قبل استغلال كامل للإمكانات الهائلة في أوزان الشعر العديدة في العربية وما يتفرع عنها. فتستغل إلى أقصى إمكاناتها في إبداع أشكال مختلفة من الشعر الحر (الموزونة) التي ستهيمن على شكل الشعر إلى أن تصاب بدورها بالإرهاق الجمالي نتيجة التكرار ويصبح الشعر مجدداً في حاجة إلى إبداع أشكال مغايرة. ما لم يحصل هذا فإنه لا يبدو منطقياً أو طبيعياً أن يبدأ الشعراء المجيدون في البحث، بشكل جاد، عن قالب مختلف للشعر خارج الشعر الحر الموزون وقد أصبح مهيمناً كل الهيمنة على الشكل الشعري في مطلع السبعينيات. أما الشكل الجديد الذي سوف يتبنّاه رسمياً شعراء المستقبل فقد يكون القالب النثري(١٣١)، وقد يعود بعضهم إلى إحياء شكل الشطرين المتوازيين مع التنويع في استعمال القافية. إلا أن ذلك سوف يعتمد على عوامل متعددة: مزاج العصر، ومواضيع الشعر وأنواعه الشائعة في عصر معين، ومدى ما جرى بالفعل من تجديد في الأوزان حتى ذلك الوقت، وهكذا. ولكنه في مطلع السبعينيات لم تكن ثمة حاجة فنية حقيقية في الشعر العربي إلى تحول كبير نحو الأشكال النثرية. بل كانت حاجته الحقيقية هي أن يتخلّى الشعر عن بعض صفاته الموسيقية العالية التي التزمها حتى في جزء كبير من الشعر الحر نفسه، وذلك لكي يلائم مزاج الحياة الجديدة الذي تغيّر تغيّراً عميقاً. إنما ذلك كان يجب أن يتم أول الأمر من خلال إطار وزني.

= **المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ٦٥ وما بعدها؛ أنيس، **موسيقى الشعر**، ص ١٢ وما بعدها، ومحمد مندور، ولويس عوض وصلاح الدين عبد الصبور، «ندوة **الآداب**: قضية الشعر الجديد،» **الآداب**، السنة ١٠، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٦٢)، ص ٣ حيث يشدد على رفضه لشعر النثر.

(١٣١) إنه من الطريف أن نرى، ونحن في مطلع التسعينيات، أن الاستنتاجات المنطقية التي وردت أعلاه لم تتحقق، إلا في تجارب محدودة (كتجربة الشاعرين الفلسطينيين طاهر رياض وأحمد دحبور)؛ وأن نرى كذلك أن الأشكال النثرية أصبحت كثيرة الشيوع.

ثانياً: اللهجة، الموقف، الموضوع

يفتتح عقد الخمسينيات عهداً جديداً تمام الجدّة في الأدب، كما في الحياة الاجتماعية والسياسية. فقد مهّدت العهود السابقة الطريق لشعر يتميّز بدرجة أكبر من الشجاعة والتجريب، ولفترة من الحصاد الغني. فحتى لو لم تحدث كل تلك المآسي السياسية الكبيرة، فإن الشعر العربي كان سيمر بثورة في تقنيّاته، بفضل تراكم التجريب الشعري واستتباب المعرفة المكتسبة بالشعر في العقود الماضية. غير أن التخبّطات السياسية التي بدأت بكارثة فلسطين عام ١٩٤٨ وتصاعدت في سلسلة من الانقلابات العسكرية والتجارب السياسية والاجتماعية المهمة زوّدت الروح الفنية الثورية بوقود أكبر، فساعد ذلك في إحداث تغيرات أكثر عمقاً وجرأة في الشعر. وقد كانت اللهجة والموقف في الشعر من العوامل التي تغيّرت بشكل مباشر تحت تأثير الجو السياسي في الوطن العربي.

إن المقصود بالموقف هنا موقف الشاعر ونظرته العامة نحو الحياة والإنسان. أما اللهجة فالمقصود بها طريقة تعبير الشاعر عن موقفه. يصف ريتشاردز (I. A. Richards) اللهجة بأنها انعكاس لموقف الشاعر تجاه جمهوره[(١٣٢)]. وتورد **موسوعة الشعر وفنونه** مصطلحات أخرى تشير إلى المفهوم نفسه مثل: الانطباع، الروح، الجو، التوكيد، وهكذا[(١٣٣)]. والموقف شديد الارتباط باللهجة، لأن «الموقف يقرر اللهجة، واللهجة تعكس الموقف». وكلاهما يتصل عن كثب بالمزاج العام الذي يميز العصر. وتقدم **موسوعة الشعر وفنونه** توضيحات إضافية: «بما أن الشعر يعتبر تخصصاً لغوياً في إيصال المواقف [المختلفة] فإن التقرير الدقيق لظلال اللهجة في أي قصيدة يظل من أصعب واجبات مفسر الشعر. وتساعد لهجة القصيدة في تقرير قيمتها الفنية، إذ إن القصيدة تعتبر ضعيفة إذا كان الموقف الذي تعبر عنه غامضاً أو مشوشاً، أو بسيطاً، أو تقليدياً، أو متقلباً لا تتابع فيه، أو مفرطاً في العاطفية، أو غير مسوّغ».

ولو أن الهزات السياسية لم تحدث في هذه الحقبة، فلربما كان الشاعر خليقاً بأن يصرف اهتمامه بالدرجة الأولى إلى الإقلاع عن اللهجة الخطابية الموجودة بكثرة في بعض شعر الكلاسيكية المحدثة، ولانصبّ اهتمامه على بلوغ موقف شديد الانشغال بالإنسان، متبعاً عرف بعض الشعر الغربي الحديث. لكن الذي حدث هو أن هذا

---

(١٣٢) I. A. Richards, *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment* (London: K. Paul, Trench, Trubner, 1929), p. 206.

(١٣٣) «Tone,» in: *Encyclopedia of Poetry and Poetics*.

الانشغال اتخذ جديّة ومسؤولية أشد عمقاً، وعرفت اللهجة في الشعر تغيرات متنوعة تنوّع التغيرات التي حدثت في نفسية الشعراء أنفسهم وفي روحهم.

١ ـ عصر قلق

أعلنت كارثة فلسطين إفلاس الحياة العربية، لكن الذين كتبوا عن الموضوع قبل أواسط الستينيات، من الكتاب الاجتماعيين والسياسيين، كانوا يشيرون إلى الإخفاقات العسكرية والسياسية، من دون أن يدركوا، على ما يبدو، الاستحالة المطلقة في بلوغ تناسق بين المفاهيم القديمة في الحياة وبين المستوى العقلي والروحي الواجب بلوغه ليكتسب الشعب العربي قوة وقدرة على التأثير. فالإطار التقليدي في الحياة، بما فيه من قيم ومفاهيم خاصة، لم يُرفض إلا في بعض مناحيه، وكان التوفيق موضع بحث دائم في الكتابات التحليلية ذات الطبيعة الاجتماعية والسياسية[١٣٤].

لكن الشعب المصدوم الغاضب استجاب بالتعبير عن مشاعر الكراهية والعار والرفض بطريقتين: **الأولى** بسلسلة من الثورات والانقلابات التي كانت تهزّ الوطن العربي بين حين وآخر؛ و**الثانية** بالكتابة الإبداعية لدى بعض روّاد الشعر والقصة. كان الموقف العام في شعر الروّاد في هذه الفترة موقفاً جاداً. فهو في أخف أحواله حزين[١٣٥]، لكنه في القصائد الأكثر شحناً وتوتراً يمكن أن يكون قاتماً، بل مأسوياً في الغالب، دليلك على هذا تلك الكلمات الأكثر وروداً في أدب الروّاد في وصف الموقف العام في العصر: كالقلق، والغربة، والرفض، والتمزّق، والضياع، والبحث عن الهوية أو عن عدم الانسجام. «هذه رايات عصرنا»[١٣٦]. والواقع أن كثيراً من هذا الشعر يدور حول مشكلات البحث عن الجذور، وتغيير وجه الأشياء، أو ندب المصير القلق الذي يعانيه الفرد في الوطن العربي. وقد وجدت حالة الغربة هذه تعبيراً في مواقف الرفض والتمرّد، وفي مشاعر القلق والتمزّق، بل في اليأس والرعب. لقد وصف أحد الكتّاب اللهجة العامة بـ«إيقاع الرعب» الذي يتخلل الشعر[١٣٧]. لكن

---

(١٣٤) انظر انتقاد نديم البيطار لهذا المظهر في الفكر السياسي العربي، في: نديم البيطار، **الفعالية الثورية في النكبة** (بيروت: دار الاتحاد، ١٩٦٥)، ص ٥، ١٠٦، ١٤٥ ـ ١٥٤ وصفحات أخرى، انظر أيضا تعليل البيطار لتفكك الوجود القديم، ص ١١٠ ـ ١١٣.

(١٣٥) انظر: عز الدين إسماعيل، «ظاهرة الحزن في الشعر العربي المعاصر،» في: إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ٣٥٠ ـ ٣٧٢.

(١٣٦) خالدة سعيد، «بوادر الرفض في الشعر العربي الحديث،» **شعر**، السنة ٥، العدد ١٩ (صيف ١٩٦١)، ص ٨٨.

(١٣٧) مطاع صفدي، «الشعر الأنثوي وديوان **العودة من النبع الحالم**،» **الآداب**، السنة ٨، العدد ٢ (شباط/فبراير ١٩٦٠)، ص ١٥ ـ ١٦.

بعض الكتّاب كانوا يشكّكون في أصالة بعض هذه المواقف والمشاعر. يستغرب زكي نجيب محمود أن يتحدث الكتّاب العرب عن الغربة والقلق، لأن عرب اليوم لا يشتركون في الخبرة نفسها مع الإنسان الغربي:

«إن إنسان الغرب قد أصبح يحسّ هوّة عميقة بين شعوره من ناحية ولاشعوره من ناحية أخرى. فما يراه بعقله الواعي ينكره عليه ما هو دفين في نفسه اللاواعية، فأحدث هذا التجاذب فيه تمزقاً شديداً ظهرت آثاره في أدبه... فثمة إحساس قوي بالخيبة والغربة لأن الإنسان [الغربي] قد انفصل عن طبيعته وفقد التوازن بين مقوماته فهو ذو شخصية منشقة إلى نصفين»[١٣٨].

وهو يصرّ على أننا نحن العرب لم نعرف هذه الثنائية. فنحن على عتبة عصر علمي، «وأدب العقل الواعي أقرب إلى حاجتنا النفسية من أدب العقل الباطن، والانبساط أشبع لرغباتنا من الانطواء، والأمل المشرق أنسب لموقفنا من اليأس والقنوط». إننا لسنا بحاجة إلى أدب الشباب الغاضبين في الغرب، أو أدب الوجوديين المشرّب بالقلق؛ فنحن نريد موقفاً إيجابياً من الحياة[١٣٩]. ذلك يعني أن واحدة من أبرز الظواهر في شعر الطليعة العربي، أي ظاهرة الرفض والتمرّد، لا تصوّر موقفاً حقيقياً. ويعني كذلك أن ليس في الحياة العربية ما يدعو إلى الشقاء أو الرفض، وأن الفنان ليس لديه من سبب وجيه للتمرّد ينبع من مشاعره الداخلية بالغربة. يتجاهل زكي نجيب محمود، وهو يكتب في أوائل الستينيات، الآثار المؤلمة العنيفة لكارثة فلسطين على الفرد العربي؛ مشاعر العار والخوف والكراهية والرفض؛ جميع الفوضى السياسية والنفسية التي خلّفتها الكارثة. لكن عالم الاجتماع اللبناني نديم البيطار يقول:

«النكبة الكبيرة تعني أن كل شيء حولنا قد خاننا... وتكشف لنا أن كل ما كان يحيط بنا من نظم وقيم ومعتقدات لم يكن يمثل حقيقة أصيلة، بل كان شيئاً مزيّفاً»[١٤٠].

ثم يقول إنه عندما حلّت الكارثة كشفت عن تفكّك قد حصل فعلاً في «وحدة

---

(١٣٨) زكي نجيب محمود، **فلسفة وفن** (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٣)، ص ٢٥٦، وقارن بـ: J. B. Priestley, *Literature and the Western Man* (London: Mercury Books, 1962), p. 356,

حيث تتطابق أقوال محمود وبريستلي، وفي الحقيقة أن محمود يذكر بريستلي، في: محمود، المصدر نفسه، ص ٢٣٩ ـ ٢٤٠.

(١٣٩) محمود، المصدر نفسه، ص ٢٥٩.

(١٤٠) البيطار، **الفعالية الثورية في النكبة**، ص ٤٨، في قوله الأخير يستشهد بكلام Ortega y Gasset.

الوجود التقليدي»(١٤١). يرى البيطار أن كارثة فلسطين تتصف بعنف ثوري يتبع جدلية خاصة ولن يتوقف قبل حدوث تغيّر نفسي وفكري عظيم. لكن هذا التغيّر النفسي «يجري ببطء ومن وراء ستار»(١٤٢). ويبدو أن ذلك كان يحدث منذ كارثة ١٩٤٨(١٤٣). وقد كان الإخفاق الفعلي في نظام القيم القديم موضوع كشف وتحليل عند البيطار نفسه في أواسط الستينيات(١٤٤) أولاً، ثم عند غيره بعد ١٩٦٧. ولكن قبل ذلك، كان لاوعي الأمة، وبخاصة عند الأفراد الأكثر حساسية، في حالة غليان فعلي. وفي عام ١٩٥٨، وصف الكاتب الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا ذلك الوضع بطريقة مشابهة، رابطاً بشكل واضح بين مشاعر الإحباط والعقم ونتائج كارثة فلسطين:

«١٩٥٨ ـ عشر سنين منذ أن نكبنا في فلسطين... تجربة ضخمة عاتية العنف... الموت؟ القتل؟ التشريد؟ النسف؟ الجوع؟ عرفناها كلّها... [لكن] صرخة الويل أدّت في النهاية إلى صرخة الغضب. والكذب الجماعي... الذي ركب شعباً بكامله حقباً طويلة، انفضح أخيراً... لقد جعلنا... نكتشف أنفسنا... فكان أول الغضب اكتشاف الجدب فينا»(١٤٥).

وبعد عشر سنين من ذلك كتبت سلمى الخضراء الجيوسي تصف المشهد العام:

«لسنوات عديدة، كنت أتساءل إن لم يكن موقف الرفض في الحياة العربية التقليدية يصدر عن دوافع أصيلة، فطالما كان ذلك الموقف موضع هجوم لا من التقليديين وحسب، بل من كثير من «الثوريين» كذلك، بوصفه موقفاً هدّاماً، أو انهزامياً على الأقل.

---

(١٤١) المصدر نفسه، ص ١٠٧.

(١٤٢) المصدر نفسه، ص ٦٦.

(١٤٣) ما يعنيه البيطار هنا هو أن الهزيمة تعني هزيمة الوجود العربي التقليدي ككل وانهياره في جميع أبعاده. أما لماذا لم تعمل هذه الجدلية الثورية كما كان يمكنها أن تعمل، فإن البيطار يفسر أسبابها الأساسية في ما بعد، في كتابه المهم **من النكسة إلى الثورة** (١٩٦٨). ويوضح أنواع الانحرافات المسؤولة عن هذا ويسميها بالانحرافات الإيديولوجية والفكرية والنفسية والاستراتيجية، ويفسر ظواهرها بالتفصيل. يراجع هذا في مكانه من الكتاب.

(١٤٤) كتابه الأول ظهر في عام ١٩٦٤ (نديم البيطار، **الايديولوجية الانقلابية** (بيروت: المؤسسة الأهلية للطباعة والنشر، ١٩٦٤)) وبعد عام ١٩٦٧ نشر كتابين آخرين (نديم البيطار: **من النكسة إلى الثورة** (بيروت: دار الطليعة، ١٩٦٨)، و**من الحقيقة الإنسانية إلى الحقيقة الانقلابية** (بيروت: دار الطليعة، ١٩٦٩))، وجميع كتبه نشرت في بيروت.

(١٤٥) جبرا إبراهيم جبرا، «المفازة والبئر والله،» في: جبرا، **الحرية والطوفان**، ص ٣٠.

ولسنوات عديدة، كان الكثيرون منا يتساءلون أين موضع الخطإ في حياتنا الوطنية. إذا ما أصغى المرء للإذاعات وقرأ الصحف اليومية، يجد أن الروح السائدة في العقد الماضي [الخمسينيات] كانت على جانب من التفاؤل، ولكن كان تحت السطح الكثير من الهياج العصبي، يحسّ بعمقه الشعراء والكتّاب المبدعون والفنّانون ويعبّرون عنه في أعمالهم بأشكال شتى. وأنا أتحدث هنا عن أكثرهم أهمية... فرفضهم ما يمكن أن يدعوه علماء الاجتماع بالمظهر المحدود للثورة كان ينبع من حدسهم، فيعبرون عنه تعبيراً مبهماً. كان هذا الرفض يجد طريقه أحياناً نحو التحليل الذهني، لكن أصحاب هذا الموقف كانوا على أجودهم عندما يلتزمون بالتعبير الفنّي. والمدهش في أمر هذه الجماعة ذلك التشابه الموجود بينهم، بغض النظر عن القطر العربي الذي ينتمون إليه. كان لاوعي الأمة بأجمعها، وهم يعبّرون عن ضميرها الخفيّ، ينطوي على النوع نفسه من الشقاء والخوف»[١٤٦].

يمكن وصف الفترة بين عامي ١٩٤٨ و١٩٦٧ بأنها فترة بحث دائم عن قيم جديدة وعن حلّ للمأزق العام، لكنه بحث لا يدعمه أي نظام فكري فعّال أو واضح فعلاً. والواقع أن بوسع المرء القول، بلغة علم الاجتماع، إن كثيراً من ذوي الحساسية وجدوا أنفسهم يعانون ما دعاه حليم بركات، في إشارته إلى تعريف دوركهايم لهذا الموضوع، باسم الأنوميا، عندما تنهار المعايير القديمة من دون أن تحل محلها معايير جديدة. ففي حالة الانهيار في «نظام القيم والمعايير والرموز»[١٤٧] نجد فوراً أول أسباب الغربة الروحية.

يذكر زكي نجيب محمود كلمة «الحرية» بوصفها واحدة من ثلاث كلمات يكثر استعمالها في الكتابات العربية المعاصرة كقطب جاذبية أكبر (إلى جانب كلمتي «حديث» و«جديد»)[١٤٨]. لكنه لا يناقش قضية الحرية في الوطن العربي، ولا كيف يسيطر الآخرون دائماً، ومن دون رحمة أحياناً، على مصير الفرد وإرادته نفسها (سيطرة الأسرة والتقاليد والعقائد الدينية وفوق كل شيء سلطة الدولة وما تقوم عليه

---

(١٤٦) Salma Khadra Jayyusi, «The Revolutionary Ideology,» *Middle East Forum*, vol. 43, no. 4 (1968), pp. 69-70.

(١٤٧) يتحدث بركات هنا عن الغرب بالدرجة الأولى، ولكن رغم أن مظاهر الأنوميا والغربة الروحية مختلفة عند الغربيين فإن قسماً كبيراً من العرب المتعلمين قد عانوا تفكك القيم بدرجات مختلفة من القوة، مما جعل كثيرين منهم يعانون حالة انعدام القيم والحيرة والغربة الروحية. انظر: Halim Barakat, «Alienation: A Process of Encounter between Utopia and Reality,» *British Journal of Sociology* (London), vol. 20, no. 1 (March 1969), pp. 1-2 and 4.

(١٤٨) محمود، **فلسفة وفن**، ص ٢٥٠ ـ ٢٥١.

من سطوة الشرطة السرية(١٤٩) والأساليب غير القانونية في بعض الأقطار). إن ضعف الفرد في وجه هذه القوى، التي يغلب أن تصل حد الطغيان في سيطرتها، لهو مما يكفي حتماً لإثارة مشاعر حادة من القلق والخوف وعدم الاستقرار. وهنا نصطدم بسبب آخر للغُربة. ومن المهم أن نذكر هنا أن عجز الفرد العربي، بوجه عام، يبدو مقتصراً على عجزه في وجه العالم الخارجي. أما التجربة الوجودية التي تدور حول عجز الإنسان في «وجه نفسه» فهي، باستثناءات قليلة، ليست بالتجربة الأصيلة في الكتابة العربية الإبداعية. إن ما يتهدد الفرد العربي من مخاطر فعلية لا يقع في ممارسة الإرادة بشكل وجودي واضطرار الإنسان لأن يختار بين إمكانات غير محدودة(١٥٠)، بل في امّحاء الإرادة الفردية بفعل قوىً تقع خارج نفسه. لكن التصادم بين الإرادة الفردية والعالم الخارجي إذ يتسرب إلى وجدان المبدع متخذاً شكل تجربة شخصية تتفاعل مع العالم الخارجي، وإذ يعاني الفرد نتيجة هذا التصادم عذاباً شخصياً يمزّق قلبه، فإنه عند ذلك يستطيع التعبير عن نفسه بطريقة وجودية. ولذا فباستثناء خليل حاوي، لا يوجد في شعر الطليعة العربي في الخمسينيات والستينيات

(١٤٩) هاجم الشاعر المعاصر الشرطة السرية والدولة البوليسية؛ فنجد أدونيس مثلاً يدين العصر بأجمعه فيصفه بعصر الشرطة: «آه يا عصر الحذاء الذهبي». انظر: «العصر الذهبي» في: أدونيس، «أغاني مهيار الدمشقي،» في: أدونيس، **الآثار الكاملة**، مج ١، ص ٤٤٦. ونجد السياب يهجو المخبر بقوله:

النور في شباك داري زجاج
كم حدّقت بي خلفه من عيون
سوداء كالعار
يجرحن بالأهداب أسراري

انظر: «رسالة من مقبرة» في: السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ج ١، ص ٤٤٦.

(١٥٠) يقول أرلاند آشر في كتابه عن موقف الرعب لدى كيركغارد وهايديغر وسارتر أن «الفرد وصل اليوم إلى «سنوات الحماقة» وأعطي مفتاحه بيده، إلا أنه مرتاع وأكثر من متلهف لإرجاعه ثانية. فهو يجد نفسه ملقى في عالمٍ معادٍ في مواجهة شيطان ـ هو إرادته العارية ذاتها. أما رمزها فهو اكتشاف قوة الآلة التي جعلتنا، ويا للهول، «كأننا آلهة». لقد فقدنا جنان عدننا كلها». انظر: Arland Ussher, *Journey through Dread [A Study of Kierkegaard, Heidegger, and Sartre]* (London: Darwen Finlayson, [1955]), p. 15.

حول الحرية والمسؤولية ومشاعر العذاب والخذلان واليأس الناتجة من تعايشهم، انظر: Jean-Paul Sartre, *Existentialism and Humanism*, translation and introduction by Philip Mairet (London: Methuen, [1948]), esp. pp. 27-39,

وللاطلاع على تفسير لأفكار سارتر وانتقاد لها، انظر: Ussher, Ibid., pp. 123-146.

وحول آليات الهروب من الحرية، انظر: Erich Fromm, *The Fear of Freedom* (London: Routledge and Kegan Paul, 1960), esp. pp. 117-178,

غير أن هذه الكلمات تصف المشهد الغربي الحديث.

كثير من الأمثلة البارزة التي تسود فيها النوازع الوجودية.

يصطدم الفرد العربي بالفرق الكبير بين الآمال العريضة التي تبعثها فيه معرفته بالحياة الحديثة وطموحه الوطني وواقع حياته. لقد كان الأمل في الثورة هو أن تنقذ الشعب من الفساد والجهل اللذين قادا إلى كارثة ١٩٤٨، لكن الثورات أخفقت في الوصول إلى تغيير منقذ فعلاً، مما أدى إلى الشعور بالغربة، وهو شعورٌ جاء نتيجة «المواجهة بين العالم الأمثل، أو اليوتوبيا، والواقع»، كما يقول بركات. ويصف هذا الكاتب مشاعر الضيق والقلق والخواء والاشمئزاز واليأس والغضب والحقد والاقتلاع التي سادت بعد النكبة بأنها مظاهر غربة «لا نجد وصفاً دقيقاً لها كما نجده في الأدب والفنون التعبيرية»(١٥١)، كما مرّ بنا(١٥٢).

غير أنّ هذه المواقف، رغم أنها تجد لها مبرّراً حقيقياً في واقع الحياة العربية المتأزم، وصلت إلى الكاتب العربي المبدع متبلورة في شكل مواقف أدبية ناضجة عن طريق قراءاته في الأدب الغربي المعاصر، وبخاصة سارتر وكامو وكولن ويلسون (Colin Wilson) صاحب كتاب **اللامنتمي**، الذي ترجم إلى العربية بعد ظهوره في الإنكليزية (عام ١٩٥٦) بقليل(١٥٣). فقد استهوت الشعراء العرب الطليعيين مثلاً فكرة سارتر عن مسؤولية الإنسان ووحدته في تحمّل عبئه، ونفوره من الأغلال التي تقيّد

---

(١٥١) Barakat, «Alienation: A Process of Encounter between Utopia and Reality,» p. 7.

(١٥٢) انظر ما سبق ص ٧٠٦ ـ ٧٠٧، الاقتباس التابع للهامش رقم (١٤٦)، وهو من مقالة للكاتبة.

(١٥٣) ترجمة أنيس زكي حسن بعنوان **اللامنتمي**، وهو اسم كانت له رنّة جديدة في ذلك الوقت. ويذكر عز الدين إسماعيل كذلك أن هذه المواقف قد تسربت إلى الوطن العربي عن طريق الترجمات من الأدب الوجودي الغربي. وهو محقّ في قوله إن التأثير المباشر الذي تركته هذه المواقف مسألة ذات مغزى في حدّ ذاتها. أما نزار قباني فهو يرفض ما في الوجودية من مواقف الغثيان والخواء والعبث، ويعدّها مواقف فرنسية صرفة. كان قباني يصدر في حكمه هذا عن طبيعة أكثر اتّساقاً مع الأنماط الاجتماعية السائدة من غيره، ولعله كان أيضاً ينفر بشكل خاص من بعض الأمثلة المتطرفة لمواقف ميتافيزيقية اتخذها بعض صغار الكتّاب. ويحذّر إحسان عباس من التصنّع في اتخاذ هذه المواقف التي يقول إنها يمكن تلمّسها في الشعر بخاصة، ويؤكّد في الوقت نفسه أن اللبنانيين والسوريين كانوا أكثر ميلاً من غيرهم إلى اتخاذ تلك المواقف، مشيراً إلى الترجمات الكثيرة عن سارتر وكامو في ذينك القطرين. غير أن الكتب التي كانت تترجم في لبنان كان يمكن الحصول عليها في كل مكان، لذلك يمكن أن يكمن السبب في وجود تراث أعمق للثقافة الفرنسية الأكثر تطوراً في هذين القطرين يفوق ما كنا نجده في بقية الوطن العربي. انظر تعليقات كل من: إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ٣٥٦؛ نزار قباني، «معركة اليمين واليسار في الشعر العربي،» **المعرفة**، العدد ١ (آذار/مارس ١٩٦٢)، ص ٩٩، وإحسان عباس، «الاتجاهات الفلسفية في الأدب العربي المعاصر،» **الآداب**، السنة ١٠، العدد ٣ (آذار/مارس ١٩٦٢)، ص ١١ ـ ١٢.

حريته[154]. وفي بعض التجارب نجد تياراً بطولياً، ربما صدر عن تأثر الكتاب والشعراء بإصرار سارتر الدائم على واجب الفرد الخلقي في الالتزام بالهدف الخارجي العام وفي تطبيق ذلك الالتزام، بغض النظر عن النتائج ومن دون أمل ملموس في نجاح نهائي[155]، وهو موقف يصفه هنري پيْر بأنه «قلق الوجوديين و . . . بطولتهم اليائسة»[156]. ونتج من ذلك أن الشاعر صار يحسّ بأن واجبه الخلقي بل قدره المحتوم هو أن يكون بطل الكلمة المكتوبة:

إنه لغة تتموّج بين الصواري
إنه فارس الكلمات الغريبة[157]

وتبلغ «الكلمة» تمجيداً يفوق الوصف في هذا المثال:

يا محرق الشوك الشتائي
بالكلمة الرب[158]

وتوصف بأنها رسالة حب وخلاص[159]، من أجلها يُعذَّب الشاعر ويُصلب:

أدمى وكفّاي على الأفق
أصلب[160]

ثمة أنماط مختلفة من الرفض يعبّر عنها الشعر العربي المعاصر، تختلف تركيزاً وطبيعة. فالرفض الميتافيزيقي الذي يصدر عن وضع الإنسان العام (ثنائيته الوجودية،

---

(١٥٤) للاطلاع على أفكار سارتر، انظر: Henri Peyre, «Existentialism: A Literature of Despair?,» reprinted from: *Yale French Studies* (New Haven, CT), vol. 1, no. 1 (Spring-Summer 1948), pp. 21-32.

انظر أيضاً: Robert Cumming, «The Literature of Extreme Situations,» in: Morris Philipson, ed., *Aesthetics Today: Readings Selected*, Meridian Books (Cleveland: World Pub. Co., [1961]), pp. 377-412.

(١٥٥) انظر: Sartre, *Existentialism and Humanism*, p. 39 et seq.

(١٥٦) Peyre, Ibid., p. 28.

(١٥٧) «العهد الجديد» في: أدونيس، «أغاني مهيار الدمشقي،» في: أدونيس، **الآثار الكاملة**، مج ١، ص ٣٤١.

(١٥٨) خليل الخوري، **صلوات للريح** (بيروت: دار الطليعة، ١٩٦٣)، ص ١٥٣.

(١٥٩) انظر: صلاح عبد الصبور، «أقول لكم،» في: صلاح عبد الصبور، **أقول لكم**، ط ٢ (بيروت: دار الآداب، [١٩٦٥])، ص ٧٥ ـ ٨٠.

(١٦٠) يوسف الخال، «الشاعر،» في: يوسف الخال، **البئر المهجورة** (بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٥٨)، ص ١١، ويناقش إسماعيل موقف الفروسية البطولية في الشعر العربي المعاصر، في: إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ٤٠٧ ـ ٤١٠.

بعبارة إريك فروم (Erich Fromm))[١٦١]، يمكن تلمّسه في بعض التجارب: وحدة الإنسان في وجه مصيره بوصفه بشراً متفرّداً فانياً، حاجته إلى تخفيف هذه الوحدة، إدراكه المأساوي لموته المحتوم، بحثه عن معنى لحياته[١٦٢]. غير أن هذا النوع من الرفض لا يشكل حتى الآن تجربة بارزة أو موضوعاً رئيساً يدور حوله الشعر العربي. فالأوجه الكثيرة لهذا النوع من الرفض تتطلب دراسة مستفيضة في الأنساق الثقافية قبل أن يستطيع المرء تحديد أصالة هذا الشعر وصدق تعبيره عن واقع حقيقي. فالمواقف الثقافية المعيشة ورسوخ الرؤيا الموروثة إلى العالم، وقبول المقاييس الدينية أو رفضها (عن وعي أو غير وعي)، وقوة العلاقات الإنسانية وطبيعتها في ثقافة بعينها، يجب أن تدرس بدقة دراسة تدعمها معرفة متخصصة.

وقد يسع المرء أن يقول هنا إن المواقف الماورائية عند الأفراد شديدة الاتصال بوجهات النظر والتعبير الفني في الثقافة التي يرتبطون بها أشد ارتباط، لأن هذا الارتباط[١٦٣] الأساسي يندفع عادة إلى المقدمة في لحظات التجربة الشخصية المكثّفة. فنرى إذ يواجه بدر شاكر السياب موتاً محتّماً أنه يتخلى عن ثورته ويغرق نفسه في انشغال يائس بالموت والعذاب. أمّا إذا كان هذا التخلي نابعاً من تجربة وجودية أو من استسلام إسلامي للقدر فهو أمر يصعب تحديده في بعض الأمثلة، لكن الاستسلام الإسلامي واضح في أمثلة أخرى:

لأنه منك حلوٌ عنديَ المرضُ
حاشا، فلستُ على ما شئتَ أعترضُ[١٦٤]

ويتكرر هنا عذاب أيوب ثانية بكل ما لدى ذلك النبي من إيمان عميق وخضوع لمشيئة الله: «لك الحمد مهما استطال البلاء»[١٦٥]. لكن ثمة صرخة مخنوقة من الرعب

---

(١٦١) Erich Fromm, *Man for Himself: An Inquiry into the Psychology of Ethics* (London: Routledge and Kegan Paul, 1949), p. 40 et passim.

(١٦٢) انظر: Erich Fromm, «Human Nature and Character,» in: Ibid., pp. 38-117,
حيث نجد بحثاً لهذه المشاكل.

(١٦٣) يقول إريك فروم مثلاً في معرض حديثه عن العلاقات الإنسانية في السياق الاجتماعي: «في أي بيئة حضارية تكون علاقات الحب تعبيراً مكثّفاً عن العلاقات الإنسانية الشائعة في تلك الحضارة». المصدر نفسه، ص ٧٥. لكن فروم بعد ذلك يربط العلاقات الإنسانية بحاجة الإنسان الوجودية إلى أن يخفف من وحدته.

(١٦٤) «سفر أيوب» في: بدر شاكر السياب، «منزل الأقنان،» في: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٢٥٩.

(١٦٥) المصدر نفسه، ص ٢٤٨.

تسري في تضاعيف المجموعات الأربع من الشعر التي كتبها السياب بعد أن حلّ به المرض الفتاك عام ١٩٦١[١٦٦]. إن قراءة هذه المجموعات تجربة فريدة مؤلمة لأن صوت الشاعر وهو يصرخ في وجه الأزل أمر لا يمكن نسيانه. ورعدة الموت لديه تنتقل إلى القارئ. فصورة القبر الذي ينتظر الشاعر، والموتى الذين ينادونه (ومن بينهم أمّه الحبيبة التي ماتت وهو طفل) تلخص بشكل مرعب وجود الإنسان ومصيره الأخير، وتذكّرنا كذلك بالتراث الشعبي العربي الذي يربط الموت والمحتضرين بالموتى الذين سبق أن أحبّوهم:

وتدعو من القبر أمي، «بُنيَّ احتضِنّي فبرد الردى في عروقي فدفّئ
عظامي بما قد كسوت ذراعيك والصدر واحم الجراح»[١٦٧]

والواقع أن مثل هذا الشعر يعبّر عن قطبين متعارضين من رفض مطلق للحياة وبحث إيجابي محموم لإيجاد معنى لحياة لا يكاد المرء يحياها حتى تنقضي في عجالة وأسى. وإذ نلمس عدمية مطلقة في قوله «ولست براغب حتى بخط اسمي على الماء»[١٦٨] نراه يجد منفذاً إيجابياً منعشاً في طاقته الإبداعية التي تؤكد نفسها في شعره إذ نراه يعلن أنه بوساطته يستطيع قهر الموت:

بالشعر، بالمبرق، بالمجلجل المدوّي
رميت وجه الموت يهوي نحوي[١٦٩]

لكن السياب في تناوله العام مادة قصائده هذه يميل، باستثناءات قليلة، إلى البساطة الشديدة، وكأن ما اكتسبه من تعقيد في الموضوع والتناول في شعره السابق قد زايله[١٧٠]. ففي بعض لحظات التجربة الحادة، نراه يكتب بلسان ابن حضارة أكثر بساطة. وهو إذ يسافر إلى بيروت ولندن وباريس طلباً للعلاج يبدو أشبه بالعربي

---

(١٦٦) بدر شاكر السياب: **المعبد الغريق** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٢)؛ **منزل الأقنان** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٣)؛ **شناشيل ابنة الجلبي** (بيروت: دار الطليعة، ١٩٦٥)، و**إقبال: شعر** (بيروت: دار الطليعة، [١٩٦٥]).

(١٦٧) «نداء الموت» في: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٢٣٦ ـ ٢٣٧.

(١٦٨) «المعول الحجري» في: السياب، **إقبال: شعر**، ص ٤٢.

(١٦٩) «سفر أيوب» في: المصدر نفسه، ص ٢٧٢ ـ ٢٧٣.

(١٧٠) لكن حضور الموت الدائم قد أثار في السياب إحساساً قوياً بالشبق أحياناً، وكأن الشهوة لديه في تلك اللحظة إثبات قوي آخر للحياة، يتغلب في قوته على وهن جسمه المرهق ويجسّد حاجة الشاعر للانصهار بالحياة ويقوّي ما تبقّى فيه من منازعها المتلاشية:

يميل عليّ كيف أشاء، أعصره كما أهوى
ولا يقوى

=

القديم التائه في البحر، لا بالسندباد المغامر أو بيوليسيس، كما كان يحلو له أن يظن[171]. وهو إذ يعصف به الحنين إلى الوطن والأهل فإن بؤسه ووحدته لا تثيران في قصائده الجديدة الكثيرة أيّ تأمل في حالته الخاصة أو في حالة الجنس البشري عموماً. ولا يتبقّى سوى هذه العواطف الملتاعة من الحنين والخوف واليأس والعذاب والإشفاق على الذات والتعاطف مع أطفاله.

الوحدة وحتمية الموت وعبء الشيخوخة تشكل كذلك أسباب قلق وغضب في شعر العراقي بلند الحيدري. فهو إذ يعبّر عن وحدته في صور تمثل القدر الأعمى للبشر وهشاشة الحياة، نجد نبرته غاضبة عابسة: «سئمتْ وجهَكِ نفسي، اتركيني... لي مرمى وممرّ في دروب الشمس أعمى... أنا للناس وللنسر الذي ينهش صدري/أنا موتي»[172].

إن وحدة الإنسان وسط الجمهور كما يصورها الشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي تكشف عن حساسية شعرية ذات عمق وجاذبية، وبعبارة إريك فروم تظهر «وعياً بوحدة [الإنسان] وعزلته الأساسية في عالم لا يعبأ بمصيره»[173]. ويظهر ذلك في عدة مواضع في شعره، يلخصها قوله في نهاية إحدى قصائده: «هذا الزحام... لا أحد»[174].

في شعر أدونيس ثمة أصالة وتعقيد، وكثير منه يميل نحو التصوّف والميتافيزيقية، وهي نزعة متصاعدة في ذلك الشعر. فرفضه إطار الحياة الاجتماعي والسياسي، وأمله في يقظة قومية يزدادان تلاحماً مع غيرهما من مشكلات الوجود

= على رفضي، على تهديم عرش من لظى وار
أتوّج فوقه الآمال راعشة القوى شهوى

من: المصدر نفسه، ص ٢٦٤. يعتقد فروم أنه «لا تكاد توجد أي مشاعر عنيفة لا يمكن استمالتها إلى الغريزة الجنسية أو مزجها بها». انظر: Erich Fromm, *The Heart of Man: Its Genius for Good and Evil* (London: Routledge and Kegan Paul, 1965), p. 46.

(١٧١) حول تشبيهه نفسهَ بالسندباد انظر قصيدته المؤثرة «رحل النهار» في: السياب، المصدر نفسه، ص ٢٢٩ - ٢٣٢، وحول تشبيهه نفسهَ بيوليسيس، انظر قصيدته «الوصية» في: السياب، «المعبد الغريق،» في: السياب، المصدر نفسه، ص ٢١٧ - ٢٢٢، وهناك العديد من الأمثلة المشابهة في شعره.

(١٧٢) «وحدتي» في: بلند الحيدري، **خطوات في الغربة** (صيدا؛ بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٦٥)، ص ٧٨ - ٧٩.

(١٧٣) Fromm, *Man for Himself: An Inquiry into the Psychology of Ethics*, p. 44.

(١٧٤) «لا أحد» في: حجازي، **لم يبق إلا الاعتراف**، ص ١٣٤. انظر أيضاً قصائده «الموت فجأة» (ص ١٠٩ - ١١١) و«الوجه الضائع» (ص ١٢١ - ١٢٣). وللمزيد من الأمثلة انظر أيضاً ديوانه الأول: أحمد عبد المعطي حجازي، **مدينة بلا قلب** (بيروت: دار الآداب، ١٩٥٩).

الأزلية. وتصبح تجربة هذا الشاعر، في أحسن تعابيرها وأرقاها، مرآة لعذاب الإنسان الأزلي وأمله وبحثه الأبدي عن الحقيقة ضمن إطار تجربة العربي المعاصر في عالم يقف على مفترق طرق تاريخي. يتعذّر في هذا المجال تفصيل القول في تجربته المعقدة، ولكن تجدر الإشارة إلى أن إدراكه العاطفي للفكرة يجد تعبيراً مباشراً في صور ورموز ذات نوعية رفيعة جداً أحياناً. إنه لصحيح أنه لا يبلغ دائماً نظام التوليف الضروري للقصيدة الميتافيزيقية الجيّدة، ليبلغ التناسق بين العناصر التي تكوّنها(١٧٥)، ولكن لعله لا يرغب في الوصول إلى ذلك، مدفوعاً برفض أساسي لبلوغ التناسق في عالم عربي شديد التنافر في كل مجال.

وقد استطاع الشاعر الفلسطيني توفيق صايغ في وقت مبكّر أن يحقق هذا المزج في التجربة بين الزمني والشامل. فَنَفْيُ الفلسطيني في شعره هو نفيٌ كذلك من ملكوت السماء، الحب، عالم الأدب المستقر، أي جميع مصادر التجربة التي ترسّخ الجذور وتمنح الأمن والاطمئنان. وهو قادر على معالجة القصيدة من أطراف متناقضة قدرةً تتميّز بالتفرّد والكشف المنير(١٧٦).

وبسبب ضيق المجال، يتعذّر الدخول في تفصيلات أكثر عن الرفض الميتافيزيقي في شعر الطليعة المعاصر، ولكن ثمة تجارب أخرى، بعضها بالغ الأهمية. غير أن الموضوع الرئيس في الرفض في الشعر العربي المعاصر يتجه بصورة أكبر نحو رفض العالم الخارجي، الاجتماعي والسياسي(١٧٧). ويبدو أن انشغال الشاعر يدور بصورة أكبر حول مشكلات الحياة لا الموت، حول هذا العالم لا العالم الآخر. فالخطر اليومي الذي يتهدد حياة الفرد يمثل الخطر الأكثر قرباً إلى تفكير الشاعر. ووجود الموت

---

(١٧٥) للاطلاع على انتقاد للتناقضات في شعر أدونيس وخصوصاً في **المسرح والمرايا**، انظر مقالة: جبرا إبراهيم جبرا، «التناقضات في **المسرح والمرايا**،» **شعر**، السنة ١٠، العدد ٣٩ (صيف ١٩٦٨)، ص ١١٢ ـ ١٢٥.

(١٧٦) يرى هذا في بعض أعماله، انظر: صايغ، **ثلاثون قصيدة**، القصائد أرقام ١، ٤ ـ ٦ وانظر بشكل خاص القصيدة رقم ٢٤، في: توفيق صايغ، **القصيدة ك** (بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٦٠). انظر أيضاً: جبرا، «في جب الأسود،» ص ٤٣ ـ ٥٧، وسلمى الخضراء الجيوسي، «القصيدة ك،» **شعر**، السنة ٤، العدد ١٦ (خريف ١٩٦٠)، ص ١٣١ ـ ١٤٤.

(١٧٧) الرفض الاجتماعي والغضب السياسي ليسا جديدين في الشعر العربي الحديث. فالرفض الاجتماعي لدى شعراء مثل الشابي والتل، والغضب السياسي لدى شعراء مثل إبراهيم طوقان والجواهري يُكوّنان أساساً قويا لشكل الرفض الحالي للأوضاع الخارجية، رغم أنه ليس بين الشعراء المعاصرين من يمتلك ذلك النوع من المفارقة والتهكم الذكي اللذين نجدهما عند التل وابراهيم طوقان. لكن أغلب الشعراء في تلك الفترة، وكثيرا من شعراء اليوم يوجّهون رفضهم نحو آفات اجتماعية وسياسية مكروهة عموما، مثل الاستعمار والصهيونية.

(سواء كان موتاً حقيقياً أو موتاً في الحياة) يمثل مشكلة خلقية أكثر منه مشكلة ميتافيزيقية، فهو نوع من الموت يُنزله الآخرون في العادة (في الحروب أو في أشكال أخرى من العدوان)، ويمكن قهره بالصراع والعمل.

وقد اختار المنفى جميع شعراء الطليعة تقريباً، على الأقل في فترة من فترات حياتهم الشعرية[١٧٨]. وإذ يكون النفي دائماً موقفاً ذهنياً، فقد يكون في بعض الأحيان نفياً جسدياً كذلك، ينزل بالشاعر بفعل اضطهاد حقيقي، أو، على الأقل، بسبب الخوف من الاضطهاد.

ولقد بدأ الكثير من الرفض لدى الشعراء على شكل إشارات غامضة لدى أفراد أحسّوا بعناصر الخيانة واللاجدوى في الحياة السياسية والاجتماعية فرفضوها بالفطرة. وقد كتب أغلب الشعراء، على الأقل، بعض الشعر في هذا المعنى:

فبيتنا لا يعرف الفرحْ...
ولا يزال ليله وشاحه الرَدَىَ
ورهبة الأشباح لا تزالْ
ولا يزال ساحه ملاعب العدى[١٧٩]

ويرى الشعراء في ذلك مصير جيل بأكمله، «جيلي في الغاب فريسة»[١٨٠]، إنه جيلٌ زرع البذور لكنه وجد أن ليس بمقدوره جني الثمار، «وعَلِمْنا أننا كنا البذار»[١٨١]، جيل يحلم عبثاً بيوم تتحقق فيه سعادة وسلام:

أحلم يا مدينتي...
....
بأن أسير ذات يوم قادم
تحت نهار يسعد الإنسان![١٨٢]

---

(١٧٨) ليس عذاب النفي الذاتي بالموضوع الحديث في الشعر العربي ـ فلدينا مثال مبكر في شعر المتنبي؛ وفي العصور الحديثة، نشأ تراث النفي الذاتي مبكراً بين الشعراء العراقيين بشكل خاص: شعراء مثل عبد الغني الجميل وعبد الغفار الأخرس في القرن التاسع عشر، والكاظمي في أوائل القرن العشرين. ولعل مطران أهم شعراء النفي الذاتي في العصور الحديثة.

(١٧٩) عبد الرحيم عمر، «لمن تقرع الأجراس؟،» في: عبد الرحيم عمر، **أغنيات للصمت: شعر** (بيروت: دار الكاتب العربي، ١٩٦٣)، ص ١١٥.

(١٨٠) Jabra I. Jabra, «Agnus Dei» in: جبرا إبراهيم جبرا، **المدار المغلق** (بيروت: المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، ١٩٦٤)، ص ٩٠.

(١٨١) سلمى الخضراء الجيوسي، «العودة من النبع الحالم،» في: الجيوسي، **العودة من النبع الحالم،** ص ١٤٢.

(١٨٢) «أغنية اكتوبر» في: حجازي، **لم يبق إلا الاعتراف،** ص ١٢٨.

عندما يجد رد الفعل للأحداث القومية قناعته الأخيرة في نفي ذاتي يكتفي بالنوح على مصير الفرد والشعب، يمكن وصفه بالسلبية، لأنه يتضمن أحياناً قدراً كبيراً من اليأس. لكن موقف البذل والتضحية بالذات في شعر خليل حاوي والسياب وغيرهما، هو موقف إيجابي حتماً:

أودّ لو غرقت في دمي إلى القرارْ
لأحمل العبء مع البشرْ[(١٨٣)]

هنا تصدر التضحية الذاتية عن حب عظيم يعي تمام الوعي أنه لن يكون ثمة أي ثواب ويتسامى عن توقّعه. فعندما يرتفع صوت الإنذار في شعر خليل حاوي صائحاً:

«سوف يمضون وتبقى
فارغ الكفين، مصلوباً وحيدْ»

يجيب الشاعر:

يعبرون الجسر في الصبح خفافاً
أضلعي امتدت لهم جسراً وطيدْ[(١٨٤)]

يضم هذا الموقف عواطف كثيرة ويستخدم طرائق مختلفة في التعبير. فهو إذ يقوم على الحب، نجده يكتشف الشرور التي تعترض الحياة ويمقتها من دون أن يفقد علاقته بالقضية الأساسية، وهي ضرورة ضمان حياة أكثر معافاة وعدلاً، وحمايتها، وهو موقف يدرك أن الصراع ضروري ومحتوم. فهو يتجاوز رفض الشر إلى تدميره فعلاً[(١٨٥)]:

«رفْضُنا حبٌّ وإيمان خصيبْ
حبنا يحرق شوك العار والحقد»[(١٨٦)]

---

(١٨٣) «النهر والموت» في: السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب،** ص ٤٥٦.

(١٨٤) «الجسر» في: خليل حاوي، **نهر الرماد، شعر خليل حاوي،** ط ٣ (بيروت: دار الطليعة، [١٩٦٢])، ص ١٤٠ و١٣٨ على التوالي.

(١٨٥) خالدة سعيد غير مصيبة في رأيها أن إعلان الشاعر عن حمل العبء بمحبة مسألة سلبية، لأن ذلك ليس خضوعاً للشر أو الموت، كما تريد لنا أن نظن، بل هو قبول للمسؤولية ولحمل العبء، لأن التخلي عن ذلك يعني السقوط بالحياة نفسها. انظر: سعيد، «بوادر الرفض في الشعر العربي الحديث،» ص ٩٤ ـ ٩٥.

(١٨٦) سلمى الخضراء الجيوسي، «المنفي،» **شعر**، السنة ٤، العدد ١٦ (خريف ١٩٦٠)، ص ٤٥.

إن تطور موضوع الرفض لدى بعض الشعراء يوفر أساساً مهماً لدراسة متخصصة ويصوّر أحداثاً خاصة في حياة الشاعر نفسه جنباً إلى جنب مع أحداث عامة في الوطن العربي. لكن التغيرات في الموقف تخضع كثيراً لعوامل نفسية ويجب تناولها بعناية قصوى. فموقف الرفض عند الشاعر قد يعتمد على ارتباطاته السياسية، إن وجدت. فالشعراء الاشتراكيون مثل عبد الوهاب البياتي يختمون قصائدهم عادة بنبرة الثقة في صراع الإنسان وانتصاره النهائي، من خلال إطار اشتراكي. لكن ذلك قد يبعث على الضيق لأنه لا يسمح بأي تغير طبيعي في المزاج أو اللهجة وقد يؤدي إلى التكلّف لدى ذوي المواهب الضعيفة من الشعراء. وإلى جانب الاشتراكيين برز عندنا الشعراء التموزيّون[١٨٧] في عقد الخمسينيات، الذين لجأوا إلى استخدام أسطورة الإله الوثني أدونيس، وكانوا أيضاً يكشفون عادة عن نوع إيجابي من الرفض بسبب إيمانهم بالحياة الجديدة والانبعاث المتضمن في الأسطورة نفسها. لكن شعراء هذه المجموعة لا يشتركون في أمور كثيرة، سواء في تناولهم الموضوع أو في مواقف الرفض لديهم. فكما سيأتي بيانه، لا يشكل هؤلاء الشعراء مدرسة شعرية، كما يبدو أنه في نهاية الخمسينيات كانت روابطهم التموزية قد أخذت في التضاؤل.

أصحيح أن الالتزام بمذهب فكري محدّد أمر مطلوب لبلوغ موقف ثوري فعلي، كما يدّعي بعض الكتّاب؟ فمع أن المرء يشعر أن الالتزام بفكر ثوري مسألة مشروعة لدى شاعر يبلغ اقتناعه في ذلك، فإن مثل هذا الالتزام غير جوهري لضمان الموقف الثوري. إن الشاعر الثائر يتجاوز الحدود الموضوعة للثورة عندما يكون مندفعاً بفطرته وإدراكه. ونحن نجد الشاعر الاشتراكي عبد الوهاب البياتي يؤكد حق الشاعر الملتزم في أن يتمرد على الثورة التي يلتزم بها[١٨٨]. إن ما يجب إدراكه هنا هو أن الشاعر، رغم كونه قد عرف الحماس السياسي والكراهية السياسية معاً، فإنه يجب أن يتمكن في الوقت نفسه من الارتفاع عن السياسة، لا أن يندفع إلى كتابة قصائد هائجة عنيفة في حقدها، لكنها تفتقر إلى القيمة الفنيّة، من مثل ما ينتشر في المجلات المعاصرة أحياناً.

يلجأ بعض الشعراء إلى طرق متنوعة للتعبير عن تمرّدهم، فاستخدام الأساطير ومواد التراث الشعبي تكثّف تأثير تجربة الشاعر، إذا أحسن استعمالها. فقد شبّه شعراء التمرّد أنفسهم بشخوص الأساطير أمثال سيزيف (حاملاً صخرته بشكل عامد

---

(١٨٧) وأبرز شعراء هذه المجموعة بدر شاكر السيّاب وخليل حاوي وأدونيس ويوسف الخال وشاعر النثر جبرا إبراهيم جبرا.

(١٨٨) صلاح عبد الصبور، «تجربتي الشعرية،» **الآداب**، السنة ١٤، العدد ٣ (آذار/مارس ١٩٦٦)، ص ٤٥.

أحياناً يبعث على الإشفاق): «أقسمت أن أعيش مع سيزيف»[١٨٩] أو: «سيزيف ألقى عنه عبء الدهور»[١٩٠]؛ وأمثال السندباد في تجوابه الدائم في المنفى: «ولم أزل أمضي وأمضي خلفه»[١٩١]، بحثاً عن حقيقة وميلاد جديد: «عدتُ إليكم شاعراً في فمه بشارة»[١٩٢].

يصوّر كثير من شعر الطليعة حساسية مأسوية حقّة. فقد تجاوز الشاعر العربي المواقف الدينية التقليدية التي تربط الكارثة بالإرادة الإلهية التي قررت مصير الإنسان. فالمواقف القَدَرية المتطرفة قد زالت، وعادت بصيرة الشاعر تنفذ إلى العوامل المأسوية الفعلية التي تكمن وراء الإخفاق والكارثة، وتدرك بجلاء كيف تلاعبت قوى الشر بحياة الفرد العربي وأنزلت بها الفوضى والدمار. فالشاعر الطليعي مثلاً لا يعزو كارثة فلسطين إلى الإرادة الإلهية التي تخفف من العناصر المأسوية في أي موقف، كما يؤكد جورج شتاينر (George Steiner)[١٩٣]. إن المأساة مكتملة هنا، وأورشليم لم تسقط، كما سقطت أورشليم القديمة، بحكم إرادة إلهية عقاباً عادلاً مقرراً، بل بفعل قوى الشر العمياء: الكراهية، والطغيان، والعنف، والخيانة، والمؤامرة، والفرقة[١٩٤].

لم تكن كارثة فلسطين دائماً موضع معالجة مباشرة، بل كانت تكمن خلف مواقف مختلفة من الغضب والغربة والأسى، فأغنت الرؤيا الشعرية لدى أغلب شعراء الطليعة، بشكل أو بآخر. لكن الذي شاع في الخمسينيات والستينيات هو أن الشعر لم يرتفع إلى مستوى الحدث، وهو حكم صادر عن فكرة مغلوطة بأن مثل هذا الشعر، شعر النكبة كما يُدعى، يجب أن يتحدث عن النكبة بشكل مباشر. وإذ كان عدد من القصائد التجريبية يُشير بشكل مباشر إلى الكارثة[١٩٥]، كانت أغلب قصائد الرواد

---

(١٨٩) «إلى سيزيف» في: أدونيس، «أغاني مهيار الدمشقي،» في: أدونيس، **الآثار الكاملة**، مج ١، ص ٤٢٧.

(١٩٠) «رسالة من مقبرة» في: السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ج ١، ص ٣٩٣.

(١٩١) خليل حاوي، «السندباد في رحلته الثامنة،» في: حاوي، **الناي والريح**، **شعر خليل حاوي**، ص ٩٨.

(١٩٢) المصدر نفسه، ص ١١٠.

(١٩٣) انظر: George Steiner, *Death of Tragedy* (London: Faber and Faber, 1961), p. 4.

(١٩٤) سلمى الخضراء الجيوسي، «الشعر العربي المعاصر: تطوره ومستقبله،» **عالم الفكر** (الكويت)، السنة ٤، العدد ٢ (تموز/يوليو ١٩٧٣)، ص ٣٣٧ ـ ٣٣٨.

(١٩٥) انظر على سبيل المثال: «قافلة الضياع» في: السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**؛ «قصائد إلى يافا» في: عبد الوهاب البياتي، **المجد للأطفال والزيتون**، ط ٢ (بيروت: مكتبة المعارف، ١٩٥٨)؛ قصيدة البياتي المشهورة «الملجأ العشرون» في: عبد الوهاب البياتي، **أباريق مهشمة**، ط ٢ (بيروت: دار بيروت، ١٩٥٥)؛ «قصة راشيل شفارزنبرغ» في: قباني، **قصائد من نزار** =

تصورها بعبارات موارِبة غابت عن كثير من النقاد[١٩٦]. لكن الأمر المدهش لم يكن في أن الشعراء لم يكونوا يكتبون ما يكفي عن موضوع بعينه، بل في أنهم كانوا قادرين على الكتابة والتجريب في ذلك الوقت المضطرب العصيب. فعلى الرغم من أن الفترة كانت جاهزة للتغييرات، من وجهة نظر فنية، فإن الشعراء كانوا يعيشون وسط تيارات عديدة من الأفكار المتضاربة بحيث لم يكن ثمة الكثير من التوازن. يقول إدموند ويلسون (Edmund Wilson): «إن الأشكال الأدبية، عندما تكون راقية ومتطورة، تحتاج إلى فراغ وقدر معيّن من الاستقرار؛ غير أنّ الكتاب، خلال الفترات الثورية، يكونون محرومين عادة من الاثنين»[١٩٧]. إن أعمال الشعراء العرب الفلسطينيين الذين مكثوا في إسرائيل منذ ١٩٤٨ لم تُعرف في الوطن العربي على نطاق واسع حتى نهاية الستينيات، فمن حيث المفردات والصورة والشكل، يكوّن هذا الشعر جزءاً من الشعر العربي الحديث. وتدور أغلب مواضيعه حول مصيبة الاحتلال الأجنبي. لكن أهم تطوّر فيه نلمسه في مجال اللهجة والموقف. إذ ليس هذا شعر أفراد يعانون الاغتراب، كما قد يتوقع المرء، بل شعر أناس شجعان ذوي تحدٍّ وإيمان وتصميم: «هنا على صدوركم باقون كالجدار»[١٩٨] يقول توفيق زيّاد، ويهتف سميح القاسم:

= قباني؛ قصائد صايغ رقم ١ و٥ و«نشيد وطني» في: صايغ، **ثلاثون قصيدة**؛ قصيدة صايغ رقم ٢٤ في: صايغ، **القصيدة ك**، و«الشهيد المهجور» و«بلا جذور» في: الجيوسي، **العودة من النبع الحالم**.

(١٩٦) صدر في الستينيات كتابان عن شعر النكبة، يصوران هذا الموقف العام. أولهما كتاب: صالح الأشتر، **في شعر النكبة** (دمشق: ١٩٦٠)، وثانيهما كتاب بالغ التفصيل لـ : كامل السوافيري، **الشعر العربي الحديث في مأساة فلسطين سنة ١٩١٧ إلى ١٩٥٥** (القاهرة: مطبعة نهضة مصر، ١٩٦٣ - ١٩٦٤).

يحدد الأشتر عمله بمناقشة قصائد تتحدث عن المشكلة بشكل مباشر واضح، وهو غير دقيق في اختيار مواده. وحيث إنه يبدو متردداً حول قيمة الشعر الجديد (الأشتر، المصدر نفسه، ص ٨٩ - ٩٣)، فإن أمثلة الشعر الطليعي قليلة في كتابه. من أجل ذلك غاب عنه الأثر العميق لكارثة فلسطين كما يصورها شعر الطليعة. ويعاني كتاب السوافيري النقص نفسه تقريباً، لكنه محاولة أكثر اهتماماً بتسجيل تاريخ الصراع السياسي، الطويل وما صاحبه من شعر. وهو محدود بالتاريخ الذي وضعه لدراسته. ولأنه ينظر من دون تمييز في جميع ما كُتب من شعر عن مشكلة فلسطين مباشرة خلال هذه الفترة، نجده يخلص إلى القول إن «الاتجاه التقليدي يسود أغلب هذا الشعر ويميز شعر أغلب الشعراء الفلسطينيين». السوافيري، المصدر نفسه، ص ٦٢٢. ومن الطريف أن من بين الشعراء الذين يعدّهم الكاتب مجددين عدداً ممن يعدهم نقاد الطليعة شعراء شبه تقليديين. ومن بين هؤلاء خالد الشواف، سليمان العيسى، أبو سلمى (عبد الكريم الكرمي)، محمود حسن إسماعيل وعدد من الآخرين.

(١٩٧) Wilson, *The Triple Thinkers: Twelve Essays on Literary Subjects*, p. 199.

(١٩٨) «هنا باقون» في: توفيق زياد، «أشد على أياديكم،» في: توفيق زياد، **ديوان توفيق زياد** (بيروت: دار العودة، [١٩؟])، ص ١٩٨.

«وإلى آخر نبض من عروقي سأقاومْ»[199]، كما يؤكد محمود درويش:

لم نكن قبل حزيران كأفراخ الحمامْ
ولذا لم يتفتّت حُبنا بين السلاسلْ
نحن يا أختاه من عشرين عامْ
نحن لا نكتب أشعاراً
ولكنا نقاتلْ[200].

ليست مواقف التحدي غريبة عن شعر بقية الوطن العربي. فالإيمان والثقة كانا دوماً من الخصائص المهمة في شعر البياتي وفي شعر غيره من الشعراء الاشتراكيين. ونبرة التحدي شديدة القوة عند بعض شعراء الغربة الفلسطينيين أمثال يوسف الخطيب وكمال ناصر[201]، وأقل من ذلك عند غيرهم كما نرى في شعر نزار قباني عندما يكتب عن قضايا وطنية. غير أن مزيج الإيمان والتحدي الذي لا يلين في أعمال الشعراء العرب الذين يعيشون تحت الاحتلال الإسرائيلي يبدو صادراً عن ظروفهم الخاصة، بوصفهم أفراداً يعيشون في مواجهة عدو خارجي غريب، لا عن التزامهم بحزب كما في حالة الخطيب وناصر، أو عن استجابة تلقائية، كما في حالة قباني. ويبرهن لنا هذا على أن المصدر الرئيس للشعور بالغربة في الوطن العربي إنما هو أسباب داخلية: شعور الفرد بالوهن تجاه عدوّ يبرز من قلب الأمة ذاتها.

من بين شعراء معدودين ثمة أدونيس وحاوي وبلند الحيدري ممن يلتزمون باللهجة الجادة، إذ يخلو شعرهم من أي روح فكاهة منقذة. أمّا السياب فلديه أنواع كثيرة من المواقف[202]، منها الفرح والحزن الشخصيّ والأمل الجماعي والإيمان والغضب والمأساة. وتتراوح لهجته بين الثقة واليأس والتهكم والتعاطف والاعتذار والحنين، مع إحساس، مدمِّر أحياناً، بالإشفاق على الذات. والسياب، من بين جميع الشعراء العرب، هو الشاعر الذي كتب أكبر عدد من المراثي عن نفسه. ثم إنّنا لا شك نجد تغيّراً ملحوظاً في الموقف واللهجة عند شاعرات الطليعة من النساء اللواتي

(١٩٩) «خطاب من سوق البطالة» في: سميح القاسم، «دمي على كتفي،» في: سميح القاسم، **ديوان سميح القاسم** (بيروت: دار العودة، ١٩٧٣)، ص ٤٥٠.

(٢٠٠) «يوميات جرح فلسطيني» في: محمود درويش، «يوميات جرح فلسطيني،» في: محمود درويش، **ديوان محمود درويش**، ٢ ج (بيروت: دار العودة، ١٩٧١)، ص ٣٨٤.

(٢٠١) انظر دواوين: يوسف الخطيب: **عائدون** (بيروت: دار الآداب، ١٩٥٩)، **وواحة الجحيم** (بيروت: دار الطليعة، ١٩٦٤)، وكمال ناصر، **جراح تغني** (بيروت: دار الطليعة، ١٩٦١).

(٢٠٢) كمثال على ذلك قارن السخرية المضمنة في «أغنية في شهر آب» في: السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٣٢٨ ـ ٣٣٢ بالنغمة المأسوية لقصيدة مثل «أنشودة المطر».

أظهرن في الغالب اهتماماً في المجالين الشخصي والجماعي. فصراحة فدوى طوقان وانفتاحها إنجاز ملحوظ. لقد استطاعت أن تعبّر في شعرها عن المواقف المختلفة التي تصدر عن امرأة عاشقة لعوب: «تغار، أُحبّ أُحبّ تغار»(٢٠٣)، مغناج: «أنا أنثى فاغتفرْ للقلب زهوهْ»(٢٠٤)، قنوع بهناءتها: «شربنا الشذى منه حتى ارتوينا»(٢٠٥)، منتشية: «أحيا في كون مسحور»(٢٠٦)، ومشاغبة(٢٠٧). ويتقلّب شعر نازك الملائكة بشكل أخّاذ بين اللوعة والنشوة، بين الغضب ونبرة واقعية تكاد تكون فلسفية(٢٠٨). ومن بين الشعراء يعرف شعر توفيق صايغ أنواعاً من اللهجات وقدرة على تملّك زمام الموقف تؤدي به إلى ذلك الحذق في القول وإلى تلك اللهجة الحضرية الراسخة التهذيب في أسلوب المخاطبة(٢٠٩). وثمة رقة مؤثرة في بعض شعر صلاح عبد الصبور (رغم أنه قد يبلغ خطابية متعمدة)(٢١٠). والواقع أن تنوع عنصر اللهجة في شعر عبد الصبور، إحدى خصائصه الرئيسية، إلا أن شيئاً من قلة العناية يسيء إليه.

وقد يبلغ أحمد عبد المعطي حجازي قدراً كبيراً من الرقة، فثمة جوّ حزين يخيّم

---

(٢٠٣) «تشك بحبي؟» في: فدوى طوقان، **وجدتها**، ط ٣ (بيروت: دار الآداب، [١٩٦٢])، ص ٨٤.

(٢٠٤) «لن أبيع حبه» في: المصدر نفسه، ص ١٠٦.

(٢٠٥) «ذكريات» في: المصدر نفسه، ص ٤٤.

(٢٠٦) «في الكون المسحور» في: المصدر نفسه، ص ٦٢.

(٢٠٧) كمثال انظر قصيدتها «هل كانت صدفة؟» في: المصدر نفسه، ص ٥٥ ـ ٥٧.

(٢٠٨) كأمثلة لقصائد الألم انظر قصائدها الثلاث «ثلاث مراثٍ لأمي» في: نازك الملائكة، «قرارة الموجة،» في: الملائكة، **ديوان نازك الملائكة**، ص ٣١٣ ـ ٣٢٢، وقصيدتها الجميلة «خمس أغانٍ للألم» في: نازك الملائكة، «شجرة القمر،» في: الملائكة، **ديوان نازك الملائكة**، ص ٤٥٨ ـ ٤٦٨ وفيها تحقق النشوة في الألم. ومن أمثلة القصائد التي تغلب عليها مسحة طبيعية فلسفية قصيدتا «الشخص الثاني» و«الزائر الذي لم يجئ» وفيهما تخاطب عاشقاً قديماً غائباً وتتكلم بطريقة فلسفية على التغير الذي يصيب الناس مع مرور الزمن. القصيدتان تظهران موقفاً أصيلاً ممتعاً ومختلفاً تماماً عن المواقف التقليدية التي تسم مثل هذا الشعر. ورغم أن طابعهما واقعي فإن طريقة الشاعرة الدافئة والموحية بالتناقض تضفي عليهما حياة ومتعة. انظر: الشخص الثاني» و«الزائر الذي لم يجئ» في: الملائكة، «قرارة الموجة،» في: الملائكة، **ديوان نازك الملائكة**، ص ٢٣٦ ـ ٢٣٨ و٣٢٩ ـ ٣٣١ على التوالي. وقارن هاتين القصيدتين بلهجتها المنتشية في «أغنية حب للكلمات» في: الملائكة، «شجرة القمر،» في: الملائكة، **ديوان نازك الملائكة**، ص ٤٩٠ ـ ٤٩٥.

(٢٠٩) حول بعض الأمثلة، الطابع الحزين يهيمن على قصيدة مثل «هذه هي اللحظة» في: بدوي، **رسائل من لندن**، ص ٣٤ ـ ٣٥ والرقة تظهر في قصيدة مثل «إلى صديق» (ص ٣٢ ـ ٣٣) والسخرية البارعة في قصيدة مثل «إلى شاعر كبير» (ص ٥١ ـ ٥٦).

(٢١٠) في عبد الصبور **أقول لكم** قصيدة تحمل العنوان نفسه تحتوي عدة مقاطع يخاطب فيها الشاعر جمهوره بأسلوب خطابي يلطف منه استعمال اللغة المبسطة والشعر الحر بقوافٍ أقل رنيناً. انظر: عبد الصبور، **أقول لكم**، بخاصة ص ٨٧ ـ ٩٩ حيث تلاحظ الجمل اللاذعة الفاجئة.

على قصائده. وفي شعر البياتي نرى أن الإلحاح الدائم والنبرة المرتفعة تُعادلها ثقة الشاعر بالحياة، وتفاؤليتُهُ المنقذة.

٢ ـ كلمة حول الموضوع في الشعر الطليعي

يجب أن يتناسق الموضوع في الشعر مع تنوّع المواقف السائدة في فترة بعينها. لذلك فإن مواضيع شعر الروّاد الرئيسة تدور حول مشكلات الأمة والفرد بوصفه عضواً واعياً في المجتمع. وهنا يحضرنا عدد من الملاحظات في هذا الشأن:

أ ـ يدور موضوع القصيدة حول الإنسان والوضعية الإنسانية. فثمة صدود واع، متطرف أحياناً، عن الإغراق في جمالية الرمزيين، عن وصف الطبيعة لغرض الوصف(٢١١)، عن الانطوائية الرومانسية والانغماس في الذات. وكانت أهم الإنجازات هنا هي المزج بين التجربة الشخصية والجماعية، حتى صار التعبير عن هموم الإنسان في الوطن العربي يُقدَّم في إطار من وعي الشاعر بشقائه وبهمومه الخاصة.

ب ـ يعالج الموضوع بشكل أكثر مواربةً، وهو ما سيأتي الحديث عنه في هذا الفصل.

ج ـ ثمة خطٌّ من الحقيقة في هذا الشعر. فشعراء الطليعة عموماً كانوا يكتبون نتيجة تجربة حقيقية، لا من أجل بلوغ حظوة لدى السلطات أو الجمهور. وليس هذا بالإنجاز اليسير، لأن ما كان ينتظر من الكاتب المبدع في تلك الفترة كان هائلاً. فالتغيرات السياسية كانت تحتاج إلى دعم الرأي العام، وقد أدرك المسؤولون حاجتهم إلى من يستطيع تطمين الجمهور، بأسلوب مبدع وعاطفي، عن دورهم في صنع المصير. وفي المقابل كان الجمهور في حاجة إلى مثل هذا التطمين، فاعتمد على الخطيب التقليدي عند العرب، وهو الشاعر. وهذا يفسر كثرة المهرجانات الشعرية منذ أواخر الخمسينيات وتعدّد التجمعات الشعرية في أرجاء الوطن العربي. ومع ذلك كان من النادر، أن يكتب شعراء الطليعة شعر المناسبات(٢١٢).

---

(٢١١) نازك الملائكة، على كل حال، لديها عدة قصائد تصل فيها أحياناً إلى النشوة في وصفها شيئاً ما. وكما تفعل في قصائدها التالية: «أغنية حب للكلمات» و«أغنية للقمر» في: الملائكة، «شجرة القمر،» في: الملائكة، **ديوان نازك الملائكة**، ص ٤٨١ ـ ٤٨٦؛ «إلى وردة بيضاء» (ص ٥٥٩ ـ ٥٦٠) و«النهر المغني» (ص ٥٦٧ ـ ٥٦٩)، و«أغنية إلى شمس الشتاء» في: الملائكة، «قرارة الموجة،» في: الملائكة، **ديوان نازك الملائكة**، ص ٣٧٣ ـ ٣٧٨... إلخ. تذكرنا بالشاعر كيتس (Keats) بانهماكها العاطفي في هذه القصائد.

(٢١٢) لقد ساهم أحمد عبد المعطي حجازي وصلاح عبد الصبور في بعض شعر المناسبات. فقصيدة عبد الصبور في الاحتفال بذكرى أبي تمام تتحدى، في شجاعة كبيرة، الخطابية والصَخب في شعر المنابر. فهي تستخدم لغة شديدة البساطة، تقترب من لغة الحديث، مع اللجوء المتعمّد إلى اللهجة الخفيفة، لكنها تلتمع بومضات خاطفة من الرؤيا الشعرية. انظر قصيدة «رثاء المالكي» في: حجازي، **لم يبق إلا الاعتراف**، ص ٦٠ ـ ٦٩ وقصيدة «أبو تمام» في: عبد الصبور، المصدر نفسه، ص ٤٩ ـ ٥٢.

د ـ تمّ نقل الموضوع السياسي في كثير من الشعر الطليعي من مستوى الحدث إلى مستوى التجربة العامة (وهي أيضاً تجربة شخصية جداً). فإلى جانب كارثة فلسطين عام ١٩٤٨ والنكسة سنة ١٩٦٧ كان ثمة حدثان ألهما الشعراء: وحدة سوريا مع مصر عام ١٩٥٨، وحرب التحرير الجزائرية.

هـ ـ وقد حفل الشعر بمواضيع كثيرة أخرى. فشعر الحب سرعان ما اتخذ أسلوباً جديداً مع التغيّر في الحساسية الفردية. يصوّر هذا الموضوع أكثر من غيره مواقف الناس الثقافية، ولا شك في أن تغيّر الرؤيا نحو الحب، كما تبدو في شعر الرجال والنساء معاً في هذه الفترة، يستحق دراسة مفصّلة. وبوجه عام لا يبدو شعراء الطليعة مهووسين بشكل خاص بمشكلات الحب، رغم وجود بعض الاستثناءات، مثل توفيق صايغ الذي يكشف عن موقف معقّد نحو موضوع حب معقّد؛ وفدوى طوقان، التي كان انشغالها الأساسي في حياتها، حتى وقت متأخر[٢١٣] من حياتها الشعرية، يدور بالدرجة الأولى حول علاقاتها الشخصية في الحب. أما موقف نزار قباني فإنه كان، في أول حياته الشعرية، يعكس نظرة تقليدية نحو المرأة والحب. فقد بدأ مسيرته شاعراً يتغنى بامرأة عابثة لعوب[٢١٤]. لكن التغير بدأ يظهر عليه، وبخاصة بعد حرب ١٩٦٧، إذ صار أحياناً يدعم بصوت قوي حق المرأة في الحياة والحرية، كما يدعم شعر المقاومة الفلسطينية.

و ـ وجد التراث المسيحي في الأدب العربي الحديث توكيداً في أعمال شعراء مثل توفيق صايغ ويوسف الخال. فالمواقف الدينية عند أمثال هؤلاء الشعراء تنبع من وجهات نظر مسيحية أساساً، وتقوم موضوعاتهم على الصراع الروحي والثنائيات[٢١٥].

---

(٢١٣) أظهرت فدوى طوقان انشغالاً تلقائياً عميقاً بمأساة الحرب في فلسطين بنتيجة حرب حزيران/يونيو ١٩٦٧.

ديوانها الأخير (فدوى طوقان، **الليل والفرسان** (بيروت: دار الآداب، [١٩٦٩])، أعلنه الناشرون لتعزيز «صوت المقاومة الفلسطينية». انظر: **الآداب**، السنة ١٧، العدد ١٠ (تشرين الأول/أكتوبر ١٩٦٩)، الغلاف الخارجي. وهي مستمرة بنشر قصائد المقاومة منذ حرب ١٩٦٧.

(٢١٤) حول موقف قباني من المرأة والحب، انظر: سلمى الخضراء الجيوسي، «شعر نزار قباني: وثيقة اجتماعية هامة،» **الآداب**، السنة ٥، العدد ١١ (تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٥٧)، ص ١١ ـ ١٣. وقد تلقت الكاتبة رسالة من قباني يوافق فيها على الأفكار التي وردت في المقالة. الرسالة مؤرخة في ١ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٥٧. انظر أيضاً: محيي الدين صبحي، **نزار قباني، شاعراً وإنساناً** (بيروت: دار الآداب، [١٩٥٨])، حيث يصف علاقة قباني بالنساء، وجليل كمال الدين، **الشعر العربي الحديث وروح العصر: دراسات نقدية مقارنة** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٤)، ص ٣٤٨ ـ ٣٩٠.

(٢١٥) توجد أمثلة عديدة من شعرهما، ولنأخذ مثالاً واحداً لكل منهما: انظر قصيدة رقم ١، في: صايغ، **ثلاثون قصيدة**؛ قصيدة «الحوار الأزلي» في: الخال، **البئر المهجورة**، ص ٥٥ ـ ٦٢. انظر أيضاً =

ز ـ يجب أن يتذكر المرء أن الموضوع في الشعر لا يقرّر قيمته، بل يقرر ذلك موقفُ الشاعر من الموضوع وما لديه من صدق عاطفي وما يبلغه من حساسية حديثة. وبوسع المرء أن يقول بوجه عام إن الشعر الجديد إنما هو تأريخ اجتماعي وسيكولوجي للأحداث، يتابع تطور الوعي القومي خلال هذه السنوات الحافلة بالإرهاق والضغوط الهائلة.

ح ـ وأخيراً تتمثّل أهم التطورات في لجوء الشعراء إلى استعمال النماذج العليا في الشعر. تعدِّد **موسوعة الشعر وفنونه** وظائف هذه النماذج العليا المختلفة على أنها تتعلق بالموضوع الشعري أو بالفكرة التي تستقطبها القصيدة، أو الوضعية التي تصفها، أو الشخصية التي تدور حولها، أو الصورة التي تقدمها. فالنماذج العليا التي تبنّاها الشعر العربي إجمالاً تركزت، في الموضوع: حول الحرية والبعث والخلاص القومي؛ وفي الأفكار: حول يقظة الأمة العربية، وضرورة التضحية لضمان حياة أفضل، وحتمية المعاناة وصمود الفرد في وجه المصاعب الكثيرة، وإدانة الفساد العام؛ وفي الوضعية: حول غربة الشاعر في مجتمع تسيطر عليه القوة وأحياناً الطغيان، والرعب والنفور التي يحس بها بعض الشعراء نحو المدينة، والحنين نحو القرية؛ وفي الشخصيات: حول العرّاف والبطل والطاغية والخائن والمُعاني والعميل والمنافق والسجّان والجاسوس؛ وفي الصور: حول الريح والبحر والجدار والقبر والطيور والأفعى، وهكذا. وسيأتي الحديث عن النماذج العليا في الشعر في القسم الذي يتناول الأسطورة.

هذه بعض الملاحظات المختصرة عن الموضوع في شعر الطليعة العربي. ولن نحاول تناول هذه الناحية بشكل مفصل مستقل في هذا الكتاب، **أولاً** لأن المعالجة الشاملة للتقنيّات المتطورة في القصيدة العربية الحديثة تشمل كذلك تناول عنصر الموضوع، و**ثانياً** لأن عنصر الموضوع هو الناحية التي تناولها بكثرة أغلب المعاصرين ممن كتب عن الشعر من العرب. ويبدو للمرء أن المجال في هذا الكتاب يجب أن يخصص لمناقشة أوسع للعناصر الفنية الأخرى في القصيدة العربية الرائدة[٢١٦].

= مقالتيْ جبرا: «المفازة والبئر والله،» عن الخال وبخاصة ص ٣٥ ـ ٤٢، و«في جب الأسود،» عن صايغ وبخاصة ص ٤٥ ـ ٤٧ و٥٦ ـ ٥٧.

(٢١٦) انظر: Salma Khadra Jayyusi, «On Times and the Timeless in Contemporary Arabic Poetry,» paper presented at: *Studies in Modern Arabic Literature*, edited by R. C. Ostle (Warminster, UK: Aris and Phillips, 1975),

حيث يوجد بحث أوسع لتطور الموضوعات والمواقف المختلفة.

ثالثاً: لغة الشعر

هذه فترة ثورة على التقاليد الشعرية. وكل ثورة في الشعر هي، بالدرجة الأولى، كما يقول س. م. باورا: «مسألة القاموس الشعري واستعمال الكلمات... فالكلمات من الشعر لحمته وسداه، واستعمال قاموس شعري مختلف يعني أن الشعر يغيّر طبيعته... ويعني ذلك في التطبيق أن «بعض» الكلمات والعبارات المعيّنة التي أنهكها الاستعمال يجب التخلص منها والاستعاضة منها بأخرى جديدة لم يصبها الفساد»(٢١٧). وليس من الممكن تحديد التغيرات الفعلية التي حصلت في عهد شعري جديد من دون الانتباه بشكل خاص إلى الطريقة التي بدأ الشعراء يستعملون كلماتهم بها. يقول ف. ن. بيتسون (F. N. W. Bateson). «إنني أدعو مؤرخ الشعر أن يلتفت إلى الكلمات. وإنني أرى أن [تاريخ الشعر]... يشكل جزءاً من تاريخ اللغة عموماً، وأن ما فيه من تغيّرات في الأسلوب والمزاج إنما يصوّر الاتجاهات المتغيرة في الاستعمالات التي تطرأ على اللغة»(٢١٨).

لا يتفق الكتّاب إجمالاً على ماهية لغة الشعر، فبعضهم يصر على أنها يجب أن تكون لغة منتقاة تكشف عن فرْق جوهري بين لغة الشعر ولغة النثر. وبعضهم يؤكد أن الحكم على الكلمة الشعرية يتركز في علاقتها بسواها من الكلمات في القصيدة. فبدوي الجبل مثلاً، وهو شاعر يميل إلى شدّة التروّي في اختيار الكلمة المناسبة للمعنى المناسب، نراه يصرّ على القول إنه ليس من كلمة غير شعرية إذا استعملت في السياق الصحيح(٢١٩). ويرى إبراهيم السامرائي، من ناحية ثانية، أن على الشاعر أن يحسن اختيار كلماته: إن «عليه أن يختار فيتحرّى الجميل المناسب والأنيق الحسن».

---

(٢١٧) C. M. Bowra, *The Background of Modern Poetry: An Inaugural Lecture Delivered on 10 May 1946* (Oxford: Clarendon Press, 1946), p. 5.

(٢١٨) Frederick Wilse Bateson, *English Poetry and the English Language: An Experiment in Literary History* (Oxford: Clarendon Press, 1934), p. 25.

(٢١٩) انظر الفصل الثالث من هذا الكتاب، ص ٢٩٢ ـ ٢٩٣.

إلى جانب رأي إ. أ. ريتشاردز (I. A. Richards) بالمعنى نفسه في قوله: «قد لا تكون هذه الكلمة لطيفة على السمع لو سُمعت وحدها، ولكنها، في مضمون القصيدة، تبدو صحيحة كل الصحة». يقدم ت. س. إليوت تفسيراً شاملاً رصيناً حول الموضوع إذ يقول: «لا تتكون القصيدة من «كلمات جميلة» وحسب. إنني أشك إن كان ثمة كلمة، من ناحية «جرسها» وحده، أكثر أو أقل جمالاً من غيرها ـ في حدود اللغة نفسها... فالكلمات القبيحة هي تلك الكلمات التي لا تناسب السياق الذي تجد نفسها فيه؛ ثمة كلمات قبيحة بسبب فجاجتها أو لأنها عتيقة غارقة في القدم...؛ ولكنني لا أعتقد بوجود كلمة راسخة في لغتها تتصف بالجمال أو القبح». انظر: Eliot, *The Music of Poetry: The Third W. P. Ker Memorial Lecture Delivered in the University of Glasgow, 24th February 1942*, pp. 18-19.

ويذكر زهير وحولياته ومعلقتي امرئ القيس وطرفة اللتين «تشيران في مقاطع عدة إلى عناية واضحة في هذه اللغة المختارة»[٢٢٠]. وقد دعا إلى ذلك أيضاً أمين نخلة، الذي يصرّ على الاختيار الدقيق لكل كلمة وعلى العناية البالغة في بناء الجمل[٢٢١]. كما يصرّ الشاعر الرمزي سعيد عقل كذلك على أهمية الكلمة المفردة في الشعر. وهو يظهر في شعره حساسية رمزية تضفي مغزى كبيراً على جرس الكلمات[٢٢٢].

والشعراء العرب غير مضطرين إلى الخروج من التراث الشعري العربي بحثاً عن تعريف جميل شامل يحدد لغة الشعر. فقد أبدع في تعريفها الإمام المرزوقي في حديثه عن اللغة في عمود الشعر إذ قال: «وعيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال، فما سلِم مما يهجّنه عند العرض فهو المُختار المستقيم. وهذا في مفرداته وجُمله مراعىً، لأن اللفظة تُستكرَم بانفرادها، فإذا ضامّها ما لا يوافقها عادت الجملة هجيناً»[٢٢٣].

ومن عادة الكتّاب العرب عموماً مناقشة منحىً أو منحيين فقط من لغة الشعر[٢٢٤]، ولا يزال ثمة مجال واسع لدراسات أكثر تفصيلاً. فكتاب إبراهيم السامرائي **لغة الشعر بين جيلين** مثلاً دراسة في لغة أفضل الشعراء العراقيين في القرن العشرين، وهي مناقشة ممتعة من لغوي يقبل بالتغيير في لغة الشعر ويدعو له، ويكسر بذلك جمود المحافظة لدى اللغويين العرب المحدثين. لكن السامرائي يتناول الكلمة المفردة وحدها ويتجنب، عامداً[٢٢٥] تناول موضوع علاقات الكلمات وتركيب الجملة، الأمر الذي كان سيحمله إلى آفاق الصورة والأسلوب.

---

(٢٢٠) إبراهيم السامرائي، **لغة الشعر بين جيلين** (بيروت: دار الثقافة، [د. ت.])، ص ٨.

(٢٢١) انظر الفصل الثالث من هذا الكتاب، ص ٣٣٢ ـ ٣٣٣.

(٢٢٢) انظر الفصل الخامس من هذا الكتاب، ص ٥٢١ ـ ٥٢٤، ٥٢٨ وصفحات أخرى.

(٢٢٣) أبو علي أحمد بن محمد بن حسن المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة**، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥١)، ج ١، ص ٩.

(٢٢٤) تتناول نازك الملائكة في **قضايا الشعر المعاصر** موضوعين يتصلان باللغة: مسؤولية الشاعر لبلوغ السلامة اللغوية، ومعنى التكرار. الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٢٨٩ ـ ٣٠٠ و٢٢٨ ـ ٢٣٨ على التوالي. كما أورد محمد النويهي في كتابه **قضية الشعر الجديد** دراسة جيدة عن حيوية اللغة في الشعر الجديد وعن الصلة الضرورية بين لغة الشعر ولغة الكلام الدارج، لكنه لم يتناول موضوعات أخرى. النويهي، **قضية الشعر الجديد**، ص ١٠٩ ـ ١١٦ و٣٩ ـ ٤٤ على التوالي. انظر أيضا ترجمته لجزء من مقالة ت. س. إليوت «The Music of Poetry»، ص ١٧ ـ ٢٤. كما تناول هذا الموضوع عز الدين إسماعيل في كتابه **الشعر العربي المعاصر** وتحدث عن ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث. إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ١٧٣ ـ ١٩٤.

(٢٢٥) انظر: السامرائي، **لغة الشعر بين جيلين**، الخاتمة، ص ٢٤٣.

جاء البحث في لغة الشعر في هذا الكتاب حتى الآن متقطعاً، مقترناً بتطور التقنية الشعرية خلال العصر الحديث؛ غير أنه كافٍ لتشكيل أساس لدراسة متخصّصة. ولعل تلخيصاً سريعاً لما تقدم يستطيع أن يقدم صورة أكثر تكاملاً لتطور اللغة الشعرية في هذا القرن:

ليس من الصحيح أن لغة شعراء الكلاسيكية المحدثة كانت تقليداً مباشراً للغة الشعر القديم. فاللغة المتوهجة في شعر شوقي يندر أن تكون عتيقة بالية. فقد كانت في أحسن أحوالها حيوية زاهية بشكل مثير. ولغته عموماً معبّرة واضحة، تؤكد «المعنى الأولي» في الكلمات بشكله التام(٢٢٦)، كما هو الحال في جميع الشعر التقريري. لكنها كانت كذلك مصقولة، دقيقة، ومفعمة بالعاطفة. وربما كان إسماعيل صبري، من جهة ثانية، أول شاعر حديث يبلغ نوعاً من الصفة الميتافيزيقية في شعره. فقد كانت لغته أحياناً ذات معنى مبطن غائم، وكانت دائماً حضرية ومشذبة مهذبة(٢٢٧). وقد أظهر حافظ حيوية كبيرة في استخدام الفعل، وكانت قدرته على استعمال لغة التهكم والمفارقة والظرف إنجازاً كبيراً(٢٢٨). أما مطران، أكثر شعراء جيله تقدميةً، فهو رغم إدراكه العميق ضرورةَ التغيير في اللغة الشعرية، لم يكن لديه من الشجاعة ما يكفي لإجراء تغييرات كبيرة. فقصيدته «نيرون» محاولة للعودة إلى إثبات القدرة اللغوية على كتابة قصيدة طويلة بحرف روي واحد(٢٢٩).

كان الشعر السياسي، الذي برزت أهميته في العشرينيات، سبباً لتغيرات كثيرة في اللغة الشعرية. فقد عاد الشعراء إلى اختيار الكلمات لصفاتها المباشرة، ولوضوحها وقوتها العاطفية. وقد ظهر ميل شديد نحو البساطة، يصاحبه ميل نحو الحشو والخطابية المتزايدة والفخامة والتكرار غير الضروري للكلمات والعبارات. وقد نشأ الكثير من الشعارات في الشعر السياسي في هذه الفترة لم يتخلص منها الشعر المعاصر بعد(٢٣٠).

---

(٢٢٦) تعبير مستعار من: Bateson, *English Poetry: A Critical Introduction*, p. 58.
انظر أيضاً ص ٥٨ ـ ٥٩ حيث يوجد وصف للشعر الأوكستي القديم.

(٢٢٧) انظر «ثانياً ـ ٢/د» في الفصل الأول من هذا الكتاب.

(٢٢٨) انظر «أولاً ـ ٢» في الفصل الثاني من هذا الكتاب.

(٢٢٩) انظر «ثانياً» في الفصل الثاني من هذا الكتاب.

(٢٣٠) انظر «ثانيا ـ ٢» في الفصل الثالث و«رابعاً ـ ٢» في الفصل السابع من هذا الكتاب.
انظر أيضاً: George Orwell, «Politics and the English Language,» in: George Orwell, *Selected Essays*, Penguin Books: 1185 ([Harmondsworth, UK]: Penguin Books, [1957]), pp. 143-157,
حيث يصف التأثير السيئ للسياسة في اللغة.

وفي العراق، ربما كانت لغة الرصافي أكثر من لغة سواه من شعراء ذلك العصر، تعكس ذلك الصراع الملحوظ بين اللغة الكلاسيكية واللغة الحديثة. فإلى جانب كلمات عريقة (بعضها منقرض عتيق) يجد المرء كلمات بسيطة من المفردات السائرة، جاءت، بفعل التبسيط المفرط، بتعابير مبتذلة سمجة[٢٣١]. ونلمس الصراع نفسه عند الزهاوي الذي كان قادراً على تبسيط أكبر. فقد فقدت اللغة تماماً على يديه ما كان لها من وزن سابق بوصفها غايةً في حد ذاتها. وقد نتج من ذلك، من ناحية سلبية، كثير من المقاطع غير الشعرية (بل ضد الشعرية)؛ ومن ناحية إيجابية، غدا الشعر متحرراً من عصر كانت لغة الشعر فيه مرادفةً للغة المزوّقة الرفيعة وللرنّة الباذخة[٢٣٢]. ونجد عند أحمد الصافي النجفي أيضاً تبسيطاً كبيراً للغة الشعر. فرغم افتقار شعره إلى التوهج والصقل ووجود نوع من الإهمال في استخدام اللغة لديه أحياناً[٢٣٣]، نجده ينجح في اختيار كلمات ذات نغمة خفيضة، تنتج شعراً ذا نبرة تشبه نبرة الحديث لم يسبق بلوغها في الشعر العربي من قبل. أما مفردات الجواهري الغنية المنتقاة بعناية، التي يغلب أن تكون مشحونة بقوة عاطفية عظيمة، فإنها قد زوّدت الشعر العربي الحديث بتعابير تصور الغضب والإحباط والرفض. وإذ كانت هذه التعابير في الأصل مباشرة وعالية وأحياناً صاخبة عند الجواهري، فقد غدت بعد ذلك قادرة على تضمين معانٍ أكثر مواربةً في شعر الطليعة[٢٣٤].

أما في سوريا فإننا نجد حساسية عظيمة عند بدوي الجبل للّغة المنتقاة. وقد يبهرنا استخدامه الألفاظ بأناقة مرهفة، وبشكل سحري أحياناً، يكتسب قوة من استغلاله البارع للطاقة الموحية في الكلمات. غير أن استخدامه اللغة بأسلوب رمزي أمرٌ مستقل تماماً عن التجربة الرمزية الواعية لدى سعيد عقل وبشر فارس، إذ يصدر أسلوبه بشكل خاص عن تراث الشعر الصوفي في العربية[٢٣٥].

أما في لبنان، فقد استطاع الأخطل الصغير الاحتفاظ بقوة الشعر الكلاسيكي وتأثيره، على الرغم من تنوّع تجربته الأدبية، من استعارة من الشعر الشعبي، وترجمات عن الفرنسية وعمل في الصحافة. كان يستمد ألفاظه من الطبيعة وعناصرها ويقدمها مصقولة مشحونة بالعاطفة[٢٣٦]. وكان أمين نخلة، كما مرّ بنا، يصرّ على الانتقاء

(٢٣١) انظر «ثانياً - ٢/ب» في الفصل الثالث من هذا الكتاب.
(٢٣٢) انظر «ثانياً - ٢/أ» في الفصل الثالث من هذا الكتاب.
(٢٣٣) انظر «ثانياً - ٢/ج» في الفصل الثالث من هذا الكتاب.
(٢٣٤) انظر «ثانياً - ٢/د» في الفصل الثالث من هذا الكتاب.
(٢٣٥) انظر «ثالثاً - ١/ب» في الفصل الثالث من هذا الكتاب.
(٢٣٦) انظر «رابعاً - ٢/أ» في الفصل الثالث من هذا الكتاب.

والصقل ونحت الكلمة، لكن اختياره كان يفتقر إلى التلقائية والتأثير العاطفي الدائم. ولقد ظهر في شعره توكيد جديد على قيمة اللغة من أجل ذاتها.

أما في شرق الأردن فقد كان مصطفى وهبي التل، شاعر الأردن الأول، يستخدم الكلمات بعدم اكتراث يبعث على الضيق، إلا أننا نراه على الرغم من ذلك يستعير، بشكل واسع ومؤثر، من لغة الحياة حوله، من اللهجة الأردنية، ومن مفردات مهنته القانونية، فكان بذلك «حديثاً» في لغته بشكل ملموس. ونجد ثمة خيطاً من التهكم اللعوب يجري في أغلب شعره فيبعث فيه نضارة وحيوية كبيرة[٢٣٧].

وفي فلسطين، أدخل إبراهيم طوقان كذلك لغة التهكّم والسخرية والظرف، لكن لغته كانت أكثر حبكاً من لغة التل، تكشف عن دقة أكبر في استخدام الكلمات[٢٣٨].

لكن جبران هو الذي غيّر حساسيّة الشعراء المحدثين نحو استخدام الكلمات[٢٣٩]. وقد ساعده في ذلك شعراء المهجر الآخرون أمثال نعيمة وعريضة، لكن أسلوبه وذلك الإبداع الخاص الذي حققه في اللغة الشعرية هيمنا على الإنتاج الأدبي في عصره واستمر أثرهما في الكتّاب اللاحقين.

أما محاولات شعراء أمثال شكري وأبي شادي لتغيير المصطلح الشعري السائد فلم تكن ناجحة. فقد كان شكري في الغالب يختار ألفاظاً لا تناسب السياق[٢٤٠]، كما كانت سيطرة أبي شادي على العبارة الشعرية ضعيفة[٢٤١].

وقد استطاع شعراء رومانسيون أمثال ناجي بلوغ حداثة نسبية في اللغة وحساسية جديدة، لكن التأثير العام لشعرهم كان يفسده الإطناب والإفراط في استعمال الصفات[٢٤٢]. كانت الكآبة الرومانسية تخيّم على مفردات أغلب الشعر في الثلاثينيات والأربعينيات، لكن الذي أنقذ الموقف، **أولاً**، كان استعمال شعراء أمثال الياس أبي شبكة وعلي محمود طه اللغة التي تعبّر عن الفرح والاحتفال[٢٤٣]، و**ثانياً**، التجربة الرمزية بإصرارها على الاستقطار والانتقائيّة في استعمال الكلمات. إن تأثير

---

(٢٣٧) انظر «خامساً ـ ١/أ» في الفصل الثالث من هذا الكتاب وما يليها.
(٢٣٨) انظر «خامساً ـ ٢/أ» في الفصل الثالث من هذا الكتاب.
(٢٣٩) انظر «رابعاً ـ ٢/ب (٢)» في الفصل الثالث من هذا الكتاب.
(٢٤٠) انظر «أولاً ـ ٤» في الفصل الثالث من هذا الكتاب.
(٢٤١) انظر «أولاً ـ ١» في الفصل الرابع من هذا الكتاب.
(٢٤٢) انظر «أولاً ـ ٣» في الفصل الرابع من هذا الكتاب.
(٢٤٣) انظر «ثانياً» و«ثالثاً» وما يليها في الفصل الرابع من هذا الكتاب.

الرمزيين في الشعر العربي المعاصر، وبخاصة تأثير سعيد عقل، أكبر بكثير مما يعترف به عادة جيل الرواد ومن بعدهم. فثمة خصائص عديدة من الرمزية نجدها في الشعر المعاصر، وبخاصة في الميل الواضح إلى استخدام لغة ذات مضامين تحوي في الغالب نبرة تكريس روحي وتوهج صوفي. ومن ناحية ثانية، نجد عند شفيق المعلوف، في قصيدة «عبقر» وفي بعض قصائد أبي شبكة[٢٤٤]، ميلاً إلى استخدام كلمات حادّة منفرة، واستمر ذلك في بعض أمثلة الشعر العربي المعاصر، ولا سيما عند خليل حاوي.

يبيّن هذا العرض السريع الحيوية الهائلة في لغة الشعر العربي خلال هذا القرن. وبحلول الخمسينيات كانت الأدوات الشعرية قد بلغت درجة عالية من المرونة. ثم إن هذا التاريخ من التجريب الناشط قد اكتسب قوة كبيرة من اطلاع رصين على النظرية الشعرية الغربية التي غدت في متناول الشعراء الجدد.

من الصعب تحديد الأثر الذي تركته في الشعراء العرب الجدد كتابات عن لغة الشعر صدرت عن أمثال ت. س. إليوت («كل ثورة في الشعر يمكن أن تكون، بل قد تعلن عن نفسها أحياناً أنها عودة إلى الكلام الدارج»)[٢٤٥]؛ أو عزرا پاوند (Ezra Pound) («إياك أن تستخدم أي كلمة زائدة أو صفة لا تتكشف عن معنى»)[٢٤٦]؛ أو ت. إ. هالم (T. E. Hulme) («ليس الشعر بأكثر من رقش بالكلمات، والدقة اللامتناهية، لذلك فهي مطلوبة في كل كلمة» وعلى الشعراء أن يبحثوا «دائماً عن الكلمة الصلبة، المحددة، الشخصية»)[٢٤٧]، ثم: «إنني أعترض حتى على أفضل الرومانسيين... [فعندهم] أن الشعر إذا لم يكن كئيباً ليس شعراً على الإطلاق. فهم لا يستطيعون أن يفهموا أن الوصف الدقيق غرض مشروع في الشعر. فالشعر عندهم يعني دائماً إدخال بعض العواطف التي تتجمع حول كلمة اللامحدود»[٢٤٨]. أو قول راينر ماريا ريلكه (Rainer Maria Rilke): «يزداد عبء الشاعر بحكم اضطراره الغريب إلى أن يعزل ألفاظه عن كلمات الحياة اليومية والحديث عزلاً كاملاً وجذرياً.

---

(٢٤٤) انظر «رابعاً ـ ١/ب» في الفصل الثاني و«ثالثاً» في الفصل الرابع من هذا الكتاب.

(٢٤٥) Eliot, *The Music of Poetry: The Third W. P. Ker Memorial Lecture Delivered in the University of Glasgow, 24th February 1942*, p. 16.

(٢٤٦) من: Ezra Pound, «Dont's for Imagists.»
كما اقتبسها: T. S. Eliot, *Ezra Pound, His Metric and Poetry* (New York: A. A. Knopf, 1917), p. 20.

(٢٤٧) كما اقتبسها: Geoffrey Bullough, *The Trend of Modern Poetry*, 3rd ed. (Edinburgh: Oliver and Boyd, 1949), pp. 80-81.

(٢٤٨) انظر: T. E. Hulme, *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art* (London: Routledge and Kegan Paul, 1960), pp. 126-127.

فليس من كلمة في القصيدة يمكن أن تشبه الكلمة نفسها لفظاً في استعمالها الدارج أو في المحادثة (بما في ذلك الحروف وأدوات الوصل والجر)[٢٤٩] وغير ذلك كثير».

لقد كان الشعراء العرب يقرأون كثيراً ويستوعبون مؤثرات مختلفة. والواقع أن المرء يستطيع أن يلمس التأثير المباشر لنظرية إليوت السابقة الذكر في أعمال عدد من الشعراء، منهم على سبيل المثال، صلاح عبد الصبور[٢٥٠]. كما يتضح مفهوم ريلكه عن اللغة الشعرية في أعمال أدونيس، الذي لا يكشف شعره إلا عن أقل علاقة بلغة الكلام الدارج، بل يعكس اهتماماً كبيراً في انتقاء كل كلمة في القصيدة. ولكنه، في محاولته الناجحة أن «يكسر رقبة المنطق» يكشف عن تأثير ريمبو الذي أراد «الوصول إلى المجهول عن طريق تشعيث **جميع الحواس**»[٢٥١]، وربما كان مفهوم التركيز والاقتصاد لدى كل من پاوند وهالم أفضل قاعدة شعرية نادى بها بعض الشعراء[٢٥٢]. فقد كان من بعض ما أورثته الرومانسية العربية لعقد الخمسينيات، كما سبق القول، حشوٌ في اللغة، وبنية شعرية رخوة منتفخة، وميل لاستخدام الكثير من الصفات.

إن تأثير فكرة إليوت في أن الشعر في عصر دينامي متغيّر يقترب من لغة الكلام الدارج يظهر واضحاً كذلك في المحاولات الواعية التي قام بها بعض الشعراء ذوي الثقافة الغربية لإدخال كلمات من العامية إلى اللغة الفصيحة. وكانت أغلب هذه المحاولات تستند إلى مفهوم نظري. نرى مثالاً على ذلك عند حاوي إذ يُدخل أحياناً

---

(٢٤٩) من رسالة ريلكه (Rilke) إلى كاونتس مارغو سيزو ـ كروي، كتبت عام ١٩٢٢، في:
H. T. Moore, ed., *Selected Letters*, translated by Eva Rennie (New York: 1960), p. 325.

(٢٥٠) إحاطة عبد الصبور بالأساليب الشعرية المختلفة المتاحة للشاعر الحديث تظهر في مقالته الذاتية حول تجربته الشعرية: صلاح عبد الصبور، «تجربتي الشعرية،» **الآداب**، السنة ١٤، العدد ٣ (آذار/مارس ١٩٦٦)، ص ٨ و١٩٩، وانظر وصفه رد فعله نحو شعر إليوت ورلكه (الأخير مترجماً)، ص ٨. انظر أيضاً إجابته عن الاستفتاء «مستقبل الشعر العربي الحديث،» **الآداب**، السنة ٣، العدد ١ (كانون الثاني/يناير ١٩٥٥)، ص ٧.

(٢٥١) من رسالة إلى جورج ازامبارد، كتبت عام ١٨٧١، في: Arthur Rimbaud, *Prose Poems from the Illuminations*, in a new translation by Louisse Varèse, New Classics ([New York]: New Directions, [1946]), p. xxiii.

(٢٥٢) انظر ما يقوله جبرا إبراهيم جبرا مستشهداً بپاوند (Pound) في إجابته عن استفتاء «مستقبل الشعر العربي الحديث،» ص ١؛ انظر أيضاً ترجمته مقالةً تدور حول التصور الشعري عند هالم كتبها أ. ر. جونز وعنوانها: «النظرية الشعرية عند ت. إ. هالم،» في: جبرا، **الرحلة الثامنة**، ص ٦٥ ـ ٨٣، وانظر ص ٦٥ حيث يتعرض جبرا لاهتمامه الخاص بآراء هالم، وكان جبرا من أوائل النقاد الذين انتقدوا الترهل الرومانسي والعاطفية المفرطة. انظر أيضاً: بدوي، **رسائل من لندن**، ص ٨، حيث يرفض الفكرة القائلة بأن المفردات لها قيمة بحد ذاتها وينتقد المبالغة الرومانسية في تراكم الصور المجردة عن المعنى، وهو يعتبر الشعر نوعاً من الكتابة المركزة.

كلمة من العامية إلى الشعر، ككلمة «شرّشت» في هذه الجملة مثلاً، وفيها تبدو غريبة عن غيرها: «شرشّت رجلاه في الوحل»[٢٥٣].

لكن ذلك لا يعني أن أفكار إليوت عن الموضوع كانت وحدها المسؤولة عن الميل إلى إدخال لغة الحديث اليومي إلى الشعر العربي الحديث. كان إليوت يصف ظاهرة طبيعية في التطور الشعري سبق أن رأيناها في محاولات الزهاوي لهجرة الفذلكة الكلاسيكية واستخدام لغة بسيطة، وهي محاولات جوّد فيها الصافي النجفي وبلغت ذروتها على يد الشاعر السوري نزار قباني، الذي بدأ ينشر الشعر في الأربعينيات. لقد فعل قباني أكثر من أي شاعر معاصر آخر لتقريب لغة الشعر قدر الإمكان من مستوى اللغة الدارجة، المكتوبة منها والعامية[٢٥٤]. ففي كثير من شعره الغزلي والاجتماعي ـ السياسي يفلح في الاقتراب من إيقاعات الكلام السائر، وبخاصة عندما يردد ثرثرة النساء أو يتبسّط في الحديث. إن الأثر المباشر الذي يبلغه شعره في جمهوره (وهو يمتلك أكبر جمهور شعر في الوطن العربي) يصدر قبل كل شيء عن استعماله المصطلح الاجتماعي المعاصر الذي اعتاده الناس، لكنه يرتفع به إلى مستوى الشعر. فمعاصرة قباني لا تكمن في حيوية استخدامه الكلمة المفردة وحسب، بل تكمن كذلك في أسلوبه، وهذا أمر بالغ الأهمية، وفي ترتيب الكلمات في العبارة وفي روح اللغة نفسها، كما في هذا المثال:

هذا الغلام أنا.. وأنت معي ممدودة في جانبي.. لحنا
لا.. ليس يعقل أن صورتنا هذي.. ولسنا من حوت لسنا[٢٥٥]

إن هذا التعبير العاطفي المركّز ليس إلا ترجمة مباشرة عن اللغة المحكية. وحتى اندفاعاته في البلاغة لا تختلف دائماً عما يوجد في الكلام السائر:

يا آل اسرائيل.. لا يأخذْكُم الغرورْ

---

(٢٥٣) «البحار والدرويش» في: حاوي، **نهر الرماد، شعر خليل حاوي**، ص ١٣.

(٢٥٤) إن قباني شديد الحرص على تجنب الكلمات المنقرضة، وفي الحالات القليلة التي كان يلجأ فيها إلى كلمة منقرضة أو عتيقة، كان ذلك للتغلب على قافية عنيدة. من ناحية أخرى كان هذا الشاعر بالغ الشجاعة في استخدام كلمات أجنبية يعرّبها مثل: تابو، بنطال، جاز، وفي إدخال ألفاظ في شعره من اللغة المكتوبة التي لم تدخل بعد في المصطلح الشعري العربي، مثل: جورب، وجاق، أفيون، خطوط أحمرها، إرهابية مجندة، ومئات من أمثال ذلك. ومن أمثلة استعماله كلمات من العامية هي ألفاظ رز، ليراتك، التنورة... الخ. ومن أمثلة العبارات السائرة: ألف هنا، صلّ على يدها وتاب. انظر: قباني، **قصائد من نزار قباني**، ص ١٢٥، ١٢٣، ١٢٤، ١٠١، ١٠٤، ١٧٨، ١٢٩، ١٦٥، ١٤١، ٩٨، ١٧٨، ١٤٠ و٦٤ على التوالي.

(٢٥٥) «عند وحيدة» في: المصدر نفسه، ص ١٣٦ ـ ١٣٧.

عقارب الساعات. . إن توقفت
فإنها لا بد أن تدورْ
إن اغتصاب الأرض لا يخيفنا
فالريش قد يسقط عن أجنحة النسورْ(٢٥٦)

ثمة آخرون من شعراء الخمسينيات كانوا كذلك على علم بهذه المبادئ، كما يظهر من أساليبهم وكتاباتهم. ونحن نجد بعض محاولات جادة كل الجد في تطبيق هذه المبادئ المتبنّاة. يفلح عبد الصبور في كثير من شعره في التعبير عن إيقاعات الكلام الدارج، حيث تتميز الكلمة المفردة بالبساطة، وتكون اللهجة حميمة في الغالب، وتغلب على بنية الجملة لهجة المحادثة. لكن شعره تفسده في الغالب العبارة الرخوة والحشو، ومواربة في غير موقعها:

ولستُ أنا الأمير يعيش في مصر بحضن النيل
يناغيه مغنيه
وملعقة من الذهب الصريح تُطلّ من فيه(٢٥٧)

والبيت الأخير المترجم مباشرة عن مثل إنكليزي يثير الضحك بشكل خاص.

نجد لغة الشاعر الفلسطيني توفيق زيّاد الذي يعيش في الأرض المحتلة تقترب كثيراً من اللغة المعاصرة، ففي بعض قصائده استطاع المزج بين العامية الفلسطينية وإيقاعات الشعر الشعبي. وربما يبلغ في قصيدته «عمان في أيلول» أقرب ما لدينا من أمثلة في الشعر على اللغة الوسطى:

يا حادي العيس دُبَّ الصوت في الشطّينْ
وقل لأهلي بكائي أطفأ العينينْ
خناجر الظلم في قلبي وفي عنقي
فخذ بكفي، وبعني واشتر لي عَينْ
يا حادي العيس سلّم لي على السَّلْطِ
فأرضها مزروعة موتاً على موتِ
وإن مررت على مصلوبة عُريت

(٢٥٦) نزار قباني، «منشورات فدائية على جدران إسرائيل،» (قصيدة)، **الآداب**، السنة ١٧، العدد ١٠ (تشرين الأول/أكتوبر ١٩٦٩)، ص ٢.

(٢٥٧) عبد الصبور، **أقول لكم**، ص ٧٧ ـ ٧٨. انظر أيضاً بحثاً لهذا المظهر في شعر عبد الصبور، في: النويهي، **قضية الشعر الجديد**، ص ١٠٩ ـ ١١٦، وإسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ١٨٤ ـ ١٨٥. يبدو أن كلا الكاتبين لم يَر أي ضعف مهم يستحق الذكر في أسلوب عبد الصبور.

فألقِ ثوباً يغطّيها، فذي أختي[٢٥٨]

عند قراءة هذه القصيدة بالتحريك فإنها تقع في باب اللغة المكتوبة في أبسط أشكالها، ولكن حذف حروف العلة في نهايات الكلمات يسهّل قراءتها بالعامية الفلسطينية. وإذ تنتمي هذه القصيدة إلى شعر المقاومة، فإن الاقتراب من العامية ومحاكاة إيقاعات الشعر الشعبي لها أثر بالغ. لكن شعر زيّاد يفسده أحياناً شيء من الوهن في الأسلوب كالإطناب والعوز إلى الدقة في اختيار الكلمات، مما يضعف من التأثير العام لشعره.

ولا تبلغ بساطة اللغة عند البياتي دائماً النبرة الحميمة، لأن العنصر الموسيقي قوي، يزيد منه استخدام القافية الدائم. ويتخلص محمد مصطفى بدوي من هذه المخاطر بفعل عبارة قوية وتجريب واعٍ في العروض يبلغ بهما إيقاعاً يشبه ما في «النثر والحديث العادي»:

لا تحاول.. فليس في مقدم الفجر
ما يزيد الظلام
إنها كلها نظام بسيط من قبيل اللعب
وضعته قبيلة مجهولة
وعقّدته الليالي[٢٥٩]

ولكن مهما اختلف الشعراء العرب المعاصرون في استخدامهم اللغة الشعرية، فإنهم يجتمعون على هدف واحد، وهو بلوغ النضارة والمعاصرة، باستعمال قاموس متحرر من تراث الأربعينيات. وهم يظهرون ميلاً نحو استعمال الكلمات بشكل أكثر مواربة، لكنهم يتوخون دقة أكبر في معاني الألفاظ، وهم يبحثون عن لغة أكثر حركية، قادرة على التعبير عن الوضع الحديث للإنسان في الوطن العربي. فمثلاً، نجد أن حاوي يكثر من استعمال الفعل، بسبب حيويته الكبرى، كوسيلة للتعبير:

عتمة تنزف من وهج الثمار
الجماهير التي يعلكها دولاب نار
وتموت النار في العتمة، والعتمة تنحلّ لنار[٢٦٠]

أما الصفات فاستعمالها قليل. بوسع أدونيس الاستمرار لبضعة مقاطع من دون

---

(٢٥٨) «تهليلة الموت والشهادة» في: زياد، **ديوان توفيق زياد**، ص ٥٠٢ ـ ٥٠٥.

(٢٥٩) «الكتاب الأزرق» في: بدوي، **رسائل من لندن**، ص ٤٧.

(٢٦٠) «ألعازر عام ١٩٦٢» في: خليل حاوي، **بيادر الجوع** (بيروت: دار الآداب، [١٩٦٥])، ص ٤٥ ـ ٤٦.

استعمال صفة واحدة، معتمداً بالدرجة الأولى على الأفعال والأسماء. وفي شعر السياب نجد تطبيقاً أميناً للمبدإ الذي يقول بأن استعمال الصفات لا يجوز إلا عندما تضيف شيئاً مهماً إلى المعنى، وهو ما يطبقه الشاعر بمهارة تقنية كبيرة[٢٦١].

إن أدونيس كثير المغامرة في مجال اللغة. فهو شاعر مغامر في استخدام كلماته مغايراً الأسلوب المألوف، يمتلك ثروة هائلة من المفردات الشعرية. فهو في بلوغه أسلوباً شعرياً يختصّ به وحده يقف مغامراً جريئاً، يُدخل في الشعر كلمات لا عهد للشعر بها من قبل:

أطعمته المغنيسيا
وعسل الخل وماء الزاج[٢٦٢]

وهو شاعر إيحاء وتوهّج صوفي، تكاد تتلاشى لديه المعاني الأساسية في الكلمات لتعطي المكان لمعانيها المستقاة وترابطاتها الجديدة. وهو ذو موهبة تعيش على حدود الشعر والفلسفة، فأضفى بهذا على لغة الشعر ثروة من المفردات الصوفية والميتافيزيقية والفلسفية. لكن كلماته تميل أحياناً إلى الغموض والتجريد، وتفتقر غالباً إلى الدفء الحميم المعدي الذي يزخر به شعر السياب. فهو يستعير كلماته من كل شيء، من خبرة الإنسان جميعها؛ من عواطفه، من أمراضه؛ من عناصر الطبيعية ومخلوقاتها؛ من الأشياء الملموسة؛ من التجربة الدينية الإسلامية والمسيحية، وهكذا. غير أن مغامرته الكبرى تنعكس في ترابطات الكلمة وعلاقاتها، في عبارات مثل: «أحشاء صخرة، أجراس الجبال، عنق السحابة، الزهر المقفل، المطر الأحمر، رفعت دمي، لا خليج المرايا ولا وردة الرياح»[٢٦٣]. فالكلمات تبعث الثورة بعضها في البعض الآخر، وهي في «ترابطاتها المفاجئة» بعيدة عن شعر التقرير المباشر حيث تنتظم الكلمات في سياق تقليدي منطقي. أما تكراره الدائم لكلمات بعينها، وهو ما ينتقده

---

(٢٦١) مثال ذلك قصيدته المشهورة «أنشودة المطر» التي تشغل سبع صفحات لكن ليس فيها أكثر من أربع عشرة صفة، ثلاث منها مكررة. وتكشف كل صفة معنى ضرورياً للسياق. وليس هذا بالمثال الوحيد. فقصيدته «رسالة من مقبرة» تشغل أربع صفحات وليس فيها سوى تسع صفات. وفي القصيدتين معاً يختص عدد من الصفات بالألوان.

(٢٦٢) «مرآة التاريخ» في: علي أحمد سعيد [أدونيس]، «المسرح والمرايا،» في: أدونيس، **الآثار الكاملة**، مج ٢، ص ٣٥٩.

(٢٦٣) من قصائد مختلفة في: المصدر نفسه، ص ٤٦٦ ـ ٤٦٨، ٥٠٠ و٥٠٥، بيد أن شعره المتأخر مليء بالعديد من أمثلة أصيلة لترابط الكلمات. حول لغته، انظر: زكي نجيب محمود، «وقفة شاعر،» **الثقافة** (القاهرة) (١٤ أيار/مايو ١٩٦٤)، ص ١٣ ـ ١٦.

جبرا[٢٦٤]، فهو نتيجة طبيعية لنظرة ثابتة يتمسك بها. فالشعراء ذوو الشخصية المتميزة يمتلكون دائماً مفرداتهم الخاصة وكلماتهم المفتاحية. وينتقد جبرا كذلك في أدونيس ميلاً لتكرار نفسه في «نهر كلام يلتفّ حول نفسه بشكل مبالغ فيه»[٢٦٥]. ومع أن أدونيس كثير العناية بلباقات لفظية قد تزعج القارئ، إلاّ أن عمله لا شك أساسي في خلق مصطلح شعري عربي جديد. وهو شاعر صراع وتناقض، يكشف عن بون شاسع بين نظرياته عن اللغة العربية المكتوبة، التي يقول إنها تفتقر إلى الحيوية[٢٦٦]، وشعره الذي يكشف عن رابطة متينة باللغة الكلاسيكية وبما فيها من غنى كبير. لكنه على الرغم من ثروة قاموسه الكلاسيكي الذي يندر ما يشبهه في الشعر الحديث، فإنه يكشف عن افتقار عجيب إلى تنوع الأسلوب واللهجة معاً، مما يخفف من حدة التوتر في شعره[٢٦٧]. وهو، إذ يحاول في شعره المحافظة على أقصى مستوى من الكثافة والتركيز، فإن «التنقّل بين مقاطع تتراوح في كثافتها»، بعبارة إليوت[٢٦٨]، نادر لديه. إن بعض هذه المقاطع التي يقول إليوت إنها نثرية بالضرورة، تنقذ القصيدة من توتر دائم لا يمكن احتماله وتفسح في المجال لتماوج العاطفة الضروري الذي هو «أساسي لبناء الموسيقى عموماً» فتحافظ بذلك على توازن القصيدة ونسقها الذي يتراوح ما بين النبر ونقيضه (أي إلحاق المقطع الذي يقع عليه النبر بمقطع هادئ لا نبر عليه). غير أن أدونيس لم يكن أول شاعر يرفض النظام القديم في ترابط الكلمات ويقدم ترابطات جديدة غير مألوفة (تحت تأثير الشعر الفرنسي الحديث، بالنسبة إلى أدونيس، وبخاصة شعر سان جون بيرس). والشاعر السوداني محمد المهدي المجذوب سار في الاتجاه نفسه بفعل غريزة شعرية أصيلة تغذّت بلغة الصوفية الدسمة، مما يثبت الأساس الفني الأصيل لهذا النوع من التطور.

بدأ المجذوب يكتب بشكل جادّ في أوائل الأربعينيات، في وقت كان الشعر السوداني فيه قد شهد محاولات عديدة لتفكيك بعض جذوره الصلبة العنيدة في تمسكها بالكلاسيكية، ولإعطائه لوناً وتنويعاً، كما في شعر التجاني[٢٦٩]. لكن شعر المجذوب، بما فيه من جموح أحياناً في استخدام اللغة وربط الكلمات، يبقى متفرداً

(٢٦٤) جبرا، «التناقضات في **المسرح والمرايا**،» ص ١١٦ ومواضع أخرى.

(٢٦٥) المصدر نفسه، ص ١٢٥، وانظر أيضاً ص ١١٧ ومواضع أخرى.

(٢٦٦) انظر الفصل السابع من هذا الكتاب، ص ٦٥٤ ـ ٦٥٥.

(٢٦٧) George H. W. Rylands, *Words and Poetry*, 2nd ed. (London: Leonard and Virginia Woolf, 1928), p. 28.

(٢٦٨) Eliot, *The Music of Poetry: The Third W. P. Ker Memorial Lecture Delivered in the University of Glasgow, 24th February 1942*, p. 18.

(٢٦٩) انظر الفصل الرابع من هذا الكتاب، ص ٤٧٩.

أصيلاً، وبخاصة شعره المبكّر. لكنه بعد ذلك، إذ توطدت منزلته في طليعة شعراء السودان من أبناء جيله، راح يوطد اهتمامه بصورة أكبر على وسائل شعرية أخرى تساعده في التقرب مباشرة إلى جمهوره، ربما تحت ضغط أولئك الذين اعترضوا على أسلوبه الطريف غير المألوف في بعض قصائده[٢٧٠]. وكان من نتيجة ذلك أن ديوانه الأول (المتأخر نسبياً) بعنوان **نار المجاذيب** قد صدر في الخرطوم عام ١٩٦٩ وهو يضم بعض قصائده الأكثر تقليدية، رغم أن قصائد مثل «انطلاق» و«المطر» وقصيدته المشهورة «المولد» تكشف عن موهبة متميزة. إن قصيدة «المولد» قصيدة أصيلة يصف المجذوب فيها الاحتفال السنوي في الخرطوم بمولد الرسول الكريم، فيصف بتفصيلٍ رشيق جذاب، مختلف الطقوس والشعائر الدينية، إلى جانب البيع والشراء والولائم التي تزخر بها تلك الاحتفالات. ومع أن العبارة الكلاسيكية متينة الحبك في هذه القصيدة فإنها تضمّ، بسهولة واضحة، كثيراً من الكلمات المستقاة من اللهجة السودانية.

أمّا في ديوانه الثاني **الشرافة والهجرة** الذي صدر في الخرطوم عام ١٩٧٣، فيمارس المجذوب انتقاءً أكثر فنيّة، إذ يضم هذا الديوان بعض أهم الأمثلة في شعره، على ابتكاره اللغوي ومن أكثرها جرأة وطرافة. ويبقى في شعر المجذوب غير المنشور أمثلة كثيرة أخرى لم تر النور[٢٧١]. في الأمثلة المنشورة نرى أن ترتيب الكلام المألوف المبنيّ على المنطق والأسلوب المباشر في الخطاب يغيب تماماً، كما في الأمثلة التالية: «فاصحب خمار السراب المخبل؛ الليل صخر؛ أضواء كحلها؛ والذكريات شموع - قامت تضيء برمس؛ العناق السجين؛ وأصلح خطوي كل حين بعثرة؛ التفاتي مقابر ودجون؛ أفرّ من ثمر الأذان ونخله؛ الكأس ملء عيوني - غيم سخيّ عقيم؛ وكأسي طير؛ حجر تكنّ به المواجد لوعة؛ الجسم دمعة؛ كل ضوء كهانة؛ النجم ريش؛ لم يزرعوا إلا خواء المقابر؛ وثوان ذهلت فيهن أقبلن بدهر من القبور... وهكذا[٢٧٢].

لكن جذور الكلاسيكية في شعر المجذوب قد عملت ضدّه في النهاية، فلم يستطع الاستمرار في هذا الإنجاز الباهر ولم يتمكن (لا هو ولا سواه من شعراء السودان قبل السبعينيات) من فتح الطريق للتحرر الكامل في اللغة والأسلوب. فقد نشأ المجذوب، كالتجاني الشهير، في الخلوات السودانية، متحدراً من أسرة صوفية معروفة هي أسرة مجاذيب الدامر في شمال السودان. وهو ابن الشيخ الصوفي محمد

(٢٧٠) كما قال المجذوب نفسه للكاتبة في مقابلة في الخرطوم في ٧ تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٧٢.

(٢٧١) سنحت للكاتبة فرصة الاطلاع على مخطوطة المجذوب، وهي مكتوبة بقلم الرصاص حيث يظل الشاعر يراجع شعره غير المنشور بكل عناية. وكم يتمنى المرء لو تنشر المخطوطة بكاملها قريباً.

(٢٧٢) اختيرت العبارات والأبيات لا على التعيين من المخطوطة ومن **الشرافة والهجرة**.

المجذوب، الذي كانت داره في الدامر مدرسة كبيرة (خلوة) يقصدها الطلاب من جميع أنحاء السودان فيقيمون فيها ويدرسون. بمثل هذه النشأة الدينية كأساس ثقافي، كان انتقال المجذوب إلى العاصمة الخرطوم سبباً في صدمة لا مفر من حدوثها لرجل ذكي ذي موهبة فنيّة عالية. وقد درس المجذوب في كلية غوردن (جامعة الخرطوم اليوم) واكتشف في العاصمة ميوله الأخرى: حبّه للحياة، اهتمامه بالكتب والفن، انشغاله الكبير بالوضعية الإنسانية، وبخاصة أوضاع الفقراء واللامنتمين (وهو انشغال لا يصدر عن الدوافع الدينية التي تحضّ على الإحسان بل عن شعور بأخوّة البشر) كما اكتشف قدرته على بلوغ نظرة أكثر حداثة[٢٧٣]. لكنه لم يستطع تحرير نفسه كلياً من نشأته الموغلة في العرف الكلاسيكي. إن الصراع في شعره بين الكلاسيكية المتجذرة في دراسته الأدبية واللغوية المبكرة من جهة، ونبوغه الشعري الخاص الذي كان يحاول إثبات تمرّده على اللغة الكلاسيكية وعلى النظرة التقليدية إلى الحياة من جهة أخرى، كان صراعاً بطولياً. وقد يفسّر ذلك صعوبة تصنيف المجذوب مع أي جماعة من الشعراء الذين يكتبون الآن في الوطن العربي[٢٧٤].

من بين شعراء الطليعة المعاصرين توصّل شعر السياب إلى نقطة انسجام بين القديم والحديث، حل فيها الصراع القوي إلى حد كبير. فلغته أكثر وضوحاً ومباشرة، وتنطوي على عاطفة أكثر توهجاً من لغة أدونيس، ولو أنها أقل تنوعاً وجدّة. لكنه يتميز بقدرته على اختيار الكلمة الدقيقة التي تفوق سواها في تعبيرها عن المعنى المعيّن، كأن كل كلمة هي الكلمة الوحيدة التي تناسب السياق. وخياله يستقي إيحاءه من العناصر البدئية في الريف العراقي، من مناظره ومن أصواته. كان السامرائي سبّاقاً في إدراك الخيال السمعي القوي عند السياب والطريقة التي يحسّ بها الأصوات التي يصفها[٢٧٥]. والواقع أن قارئ شعره سرعان ما تنتقل إليه هذه الحساسية السمعية ويتفاعل معها، فالشعراء عادة يستعملون الصور البصرية في الغالب. إن الصور الصوتية أقل تطوراً عادة لدى الناس، لكن الصور السمعية قد تغدو أسهل على التلقي والتذكّر. فالشاعر الذي يمتلك حساسية خاصة تجاه أصوات الحياة، ويستطيع تمثيلها

(٢٧٣) كما قال الشاعر نفسه للكاتبة في المقابلة نفسها. بيد أن شعره يعكس اهتماماته المتنوعة، ومقتربه المتناقض لمظاهر الحياة الأكثر عمقاً.

(٢٧٤) مساهمة المجذوب الأصلية تستحق دراسة أشمل مما يستطيع هذا الكتاب توفيره. وهي في الحقيقة وراء العديد من المحاولات الطليعية الناجحة لجيل أصغر سناً من الشعراء السودانيين مثل محمد عبد الحي والنور عثمان أبكر. انظر: سلمى الخضراء الجيوسي، «قصيدة العودة إلى سنار والشعر السوداني الحديث،» **الخرطوم** (الخرطوم) (نيسان/ابريل ١٩٧٤)، ص ٩٠ ـ ٩٣.

(٢٧٥) السامرائي، **لغة الشعر بين جيلين**، ص ٢٣١ ـ ٢٣٦.

في صور سمعية، يكون في موضع متميز دائماً. فصلصلة المعول الذي «يزحف» نحو أطراف الشاعر المحتضر في هذا البيت للسياب لا يمكن نسيانه: «رنين المعول الحجري يزحف نحو أطرافي»(٢٧٦).

وتشتمل الكلمات الصوتية في قصيدته «أنشودة المطر» ما يلي:

«تنبض، كركر، مطر، تهامس، ينثر الغناء، تنشج، أصيح، الصدى، نشيج، أسمع، الرعود، يرنّ، يهطل، تطحن».

إن حب السياب الريف العراقي يرتبط دائماً بالتجربة الإنسانية، فقد كان ينفر من مجرّد جمال الطبيعة الرومانسي الغامض، وقد كان كرهه الغموض هو الذي ساعده على أن يكون دائماً دقيقاً في لغته وصوره. وكان الجناس لديه صفة تقنية مهمة كذلك. أما النعوت فقد كان يستعملها في حذر، وكل نعوته كانت شديدة التعبير عن المعنى المقصود لا تشكو مما قد يعتري النعوت من افتقار إلى الحيويّة، لكنها في الوقت نفسه لا تشير إلى أن الشاعر كان يجهد في البحث عن نعت نادر مما نجده في بعض شعر نازك الملائكة. ويبدو للمرء أن حتمية نعوته ودقتها تنبعان من حاجة الشاعر إلى الوصف الدقيق لصورة ولدت في ذهنه نتيجةً للمزج الفوري بين الفكرة والخيال في لحظة الإبداع الشعري.

ولغة السياب، كلغة أدونيس، بعيدة الجذور في القديم، لكنه، عكس أدونيس، لا يتحاشى استعمال كلمة عابرة من العامية(٢٧٧). وهنا كذلك يحس المرء أن السياب يستعمل كلمة لا غنىً عنها لأداء المعنى، إذ نلاحظ فرقاً واضحاً بين استعماله واستعمال توفيق صايغ لكلمات العامية، مثلاً عندما يقول صايغ «وبستُ حبيبي بدون سونيتة»(٢٧٨)، فهل يسع المرء أن يفكر بأي كلمة قديمة كان بوسع السياب استعمالها من دون فذلكة أو تقعر بدل «الدرابك» في هذا البيت؟:

كان نقرُ الدرابك منذ الأصيل
يتساقط مثل الثمار(٢٧٩)

تلجأ نازك الملائكة إلى وسائل متعددة في استعمالها الكلمات. ففي قصائدها

---

(٢٧٦) «المعول الحجري» في: السياب، **إقبال: شعر**، ص ٤٠.

(٢٧٧) حول استعماله مفردات من العراقية الدارجة، انظر: السامرائي، المصدر نفسه، ص ٢٣٩.

(٢٧٨) لكن استعمال صايغ أمثال هذه الكلمات يناسب النبرة الساخرة في القصيدة، التي تعبر عن مزيج من الشيطنة والإحساس بهشاشة الحياة وتناقضاتها. والواقع أن لغة صايغ تتميز بالدقة الشديدة والاقتصاد، وتتصف، لا بالغزارة والتنوع، بل بعمق المعنى والانضباط والبساطة المشوبة بالظرف. من قصيدته رقم ٢٨، في: صايغ، **ثلاثون قصيدة**.

(٢٧٩) «عرس في القرية» في: السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٣٤٤.

الوصفية الصرف يحس المرء بأن خيالها كان يقدّم واعياً مجموعات من الصفات والصور ذات جمال أصيل باهر. هذا مثال من قصيدتها «أغنية للقمر»:

أم حِقّ عطر ملوّن خضل ... يقطر شهداً لكل مغترف
أم أنت خدّ مزنبق أرجٌ ... ينعس فوق الأعشاب والسعفِ
....
يا قُبلاً سوسنية سكبت ... شهداً مصفّى في ليلة عطِرة
....
ويا شفاهاً من الضياء دنت ... تمسح وجه العرائش النضرة[٢٨٠]

فالصفات منتقاة بعناية، واللغة حسيّة أحياناً ودافئة دائماً. ومع ذلك، نجد أن استعمال نازك في القصيدة الواحدة لصفات مثل: فجرية، مريّش، مكوكب، إنما هو استعمال ينتمي إلى تراث بعض شعراء الرومانسية من عهد سابق، مثل الهمشري[٢٨١].

في أفضل قصائد التجربة عند نازك الملائكة تجيء اللغة مناسبة للمعنى تماماً، أشبه بطريقة السياب، رغم أنها أقل تماسكاً واقتصاداً. هذه الأبيات من قصيدة عن فيضان دجلة مثال على أفضل شعر نازك الملائكة، يظهر فيها النسيج الحسّي نفسه الذي تنتظم فيه الكلمات:

إنه يعمل في بطء وحزم وسكينة
ساكباً من شفتيه
قبلاً طينية غطت مراعينا الحزينة[٢٨٢]

وتتميز لغة خليل حاوي كذلك بالنضارة وقوة العبارة. وهو في أحسن أحواله يستخدم لغة تزخر بالحياة والتأثير العاطفي:

تحدو، تدور، تزوغ زوبعة طروب
وأرى الرياح تسيح، تنبع من يديها
منبع الريح المعطرة الجنوب[٢٨٣]

في بعض الأحوال تنجح لغته بالاقتراب من بنية الجملة في الكلام الدارج ومن

---

(٢٨٠) الملائكة، «شجرة القمر،» في: الملائكة، **ديوان نازك الملائكة**، ج ٢، ص ٤٨١ ـ ٤٨٢.

(٢٨١) انظر الفصل الرابع من هذا الكتاب، ص ٤٠٧ ـ ٤٠٨.

(٢٨٢) «النهر العاشق» في: الملائكة، المصدر نفسه، ص ٥٣٧.

(٢٨٣) «الناي وريح الرمل في صومعة كمبردج» في: حاوي، **الناي والريح، شعر خليل حاوي**، ص ٣١.

روحه وإيقاعاته. هذا مثال يذكّر المرء بالاستعمال الشعبي:

جارتي، يا جارتي، لا تسأليني كيف عاد
عاد لي من غربة الموت الحبيب
حجر الدار يغني
وتغني عتبات الدار والخمر تغني في الجرار(٢٨٤)

لكن حاوي شاعر شديد التأثر بصور العتمة والدمار، وهو استمرار لما بدأه شفيق المعلوف في **عبقر** والياس أبو شبكة في قصيدتيه «الدينونة» و«القاذورة». إن وابل النعوت والصور المنفّرة التي تزاحم بعضها في دفق عنيد تشكل عيباً في شعر كان لولا ذلك قوياً شديد التأثير. فهذه الكلمات والعبارات جميعها توجد في خمسة وعشرين بيتاً متلاحقاً عند خليل حاوي: «غاز، سموم، حيّة، عنصر الغجر، حمى، النمر الأعمى، عرس الدم، سيف، العنق العاجي، نهر أحمر، هول، جمّده الموت، دم محتقن، ملغوم، تعضّه، تكويه، ألف حرقة، عتمة الأزقة، حشرجة مخنوقة وشهقة، الأفيون، الزلزال في أحشائها، سور من النيران، يعمي الليل، العالم السفلي، ينشقّ، أوكار، غول، لعنات، حريق»(٢٨٥).

هذه كلمات ذات قبح مقصود. صحيح أن في الحياة العربية المعاصرة مجالاً كبيراً للاحتجاج، لكن الاحتجاج الذي يصل في حدته إلى درجة يظهر معها أن الشاعر «يفتقر إلى المشاعر الطبيعية»(٢٨٦) بحسب عبارة ألدوس هكسلي (Aldous Huxley) غير مقبول في الفن الجيّد. وهكسلي على حق إذ يقول إن «مثل هذه الاحتجاجات المتطرفة لا يمكن أن تكون مقنعة». ولا شك في أن بعض قصائد حاوي يخيّم عليها جو جنائزي مقيم.

ويكتب أنسي الحاج بالعرف نفسه وبخاصة في مجموعته الأولى **لن**، مع الفارق الكبير أن حاوي يهدف إلى بناء عالم على أنقاض التعاسة والقبح، بينما يهدف الحاج في تمرده المطلق إلى تدمير جميع القيم القائمة وإظهار تلوّثها(٢٨٧). هذا مثال من مجموعة أنسي الحاج الثانية بعنوان **الرأس المقطوع**: «لا تفقيس الصرخة، لا دحرجة البجع، لا دربكة الدم، لا سمنة الدويبات من البدء ملوكها في الخرائب عند باب الشعوذة

---

(٢٨٤) «ألعازر عام ١٩٦٢» في: حاوي، **بيادر الجوع**، ص ٥٠ ـ ٥١.

(٢٨٥) «السندباد في رحلته الثامنة» في: حاوي، **الناي والريح**، **شعر خليل حاوي**، ص ٧٩ ـ ٨٠.

(٢٨٦) Aldous Huxley, *Vulgarity in Literature: Digressions from a Theme* (London: Chatto and Windus, 1930), p. 37.

(٢٨٧) نهاد خياطة، «رأي في قصيدة النثر ومجموعة «لن» لأنسي الحاج،» **شعر**، السنة ٧، العدد ٢٥ (شتاء ١٩٦٣)، ص ١٠١.

السابع، لا الجريمة، لا جندلة النار والكناري...»[٢٨٨].

ويقف شوقي أبو شقرا على النقيض المقابل، فلغته الشعرية لها جاذبيتها الخاصة. وهو مثل نزار قباني، ترتبط مفرداته الشعرية عن كثب بالكلام السائر، من دون ما قد يعترض شعر قباني أحياناً من لهجة خطابية ونبرة واثقة حاسمة. وهي لغة تميل إلى براءة الأطفال وتلقائيتها، ولكن تحت نبرتها الوادعة الرقيقة ثمة جدية صادقة وإحساساً بتناقضات الحياة. فحتى في أبيات بالغة الجد كهذه، يحتفظ الشاعر بهذه اللهجة الرقيقة الوادعة:

أصغي إلى سيزيف
يمشي على البحار يا أختي
يُقبل في حذائه الخفيف
كأنه راقصة الباليه[٢٨٩]

إن الحديث عن لغة الشعر العربي الحديث لا يمكن أن ينتهي، ولكن يستحيل الاستمرار في ذلك في هذا الكتاب. لقد أوردنا أمثلة مختصرة معبّرة في هذا المجال ولكن يبقى الكثير مما يمكن قوله عن شعراء آخرين. غير أنه لا بد هنا من أن نذكر محاولات بعض الشعراء إجراء تغييرات عامدة في النحو، وذلك لإلقاء ضوء أكبر على الميل نحو التجديد في اللغة. فمن ذلك رسوخ الاتجاه نحو حذف واو العطف قدر المستطاع بين الكلمات والجمل. وقد يكون ذلك بتأثير مباشر من قراءات في الشعر الغربي، وبخاصة الإنكليزي، ولكن قد يكون كذلك نتيجة رغبة في الاقتصاد في استعمال الكلمات. وثمة ميزة طريفة في استعمال الاسم ليعمل عمل الصفة: «النوافذ الزجاج»[٢٩٠]؛ «الوحدة الفراغ والدم الصقيع والركود السأمُ»[٢٩١]. وثمة محاولة لاستعمال أداة التعريف في شكلها العامي المنقلب عن اسم الموصول «الذي» لتسبق الفعل (وبخاصة عند يوسف الخال) مثل «التمزّقُ القَصيّ، التروض العَصيّ»[٢٩٢]؛ أو مع المنادى مثل «يا القريب كالجفون»[٢٩٣]؛ أو ما يشبه ذلك - ولكن جميع هذه المحاولات لم يكتب لها البقاء، رغم أن بعضها معروف في الشعر القديم وفي شعر

(٢٨٨) أنسي الحاج، **الرأس المقطوع** (بيروت: دار مجلة شعر، [١٩٦٣])، ص ٥٦.

(٢٨٩) «الحي» في: شوقي أبو شقرا، **خطوات الملك** (بيروت: دار مجلة شعر، [١٩٥٩])، ص ٤٠.

(٢٩٠) يوسف الخال، «الوحدة،» في: الخال، **البئر المهجورة**، ص ٢٩.

(٢٩١) نذير عظمة، «اللحم والسنابل،» **شعر**، السنة ١، العدد ٣ (صيف ١٩٥٧)، ص ٤٧.

(٢٩٢) الخال، المصدر نفسه، ص ٢٨.

(٢٩٣) «السفر» في: الخال، **البئر المهجورة**، ص ٧١.

الكلاسيكية المحدثة[٢٩٤]. لكن السبب في عدم نجاح هذه التغييرات النحوية بالاستمرار لا يعود إلى الهجمات التي انصبّت عليها من نقاد، أشهرهم نازك الملائكة[٢٩٥]، بل يعود إلى كون المحاولة لا تنبع من حاجة أصيلة عفوية في لغة الشعر للاقتراب من العامية بهذه الطريقة المحددة (لأن هذه استعمالات شائعة في العامية) بل تنبع من رغبة ذهنية عامدة من جانب الشعراء أن يفعلوا ذلك. إن التغيّر في الفن يجب أن يأتي استجابة لحاجة فعلية، وعندما تخفق المحاولة في مدّ جذورها فقد يكون ذلك برهاناً على أنها لم تأت نتيجة لحاجة فعلية.

رابعاً: الصـورة

إن تاريخ الشعر سلسلة من التغيرات الكبرى في اللغة والصورة. يقول جورج والي (George Whalley): «على كل جيل من الشعراء أن يعيد اكتشاف الطبيعة الخاصة للاستعارة من جديد، لأنها من الشعر حياته»[٢٩٦]. كانت الفترة التي بدأت في الخمسينيات شديدة المغامرة في هذا المجال بوجه خاص. **فأولاً** كانت هذه الفترة أكثر تطرفاً في التجديد من سابقاتها، لذلك أوغلت في اكتشافها أنواع الصور وقوتها الكامنة. **وثانياً**، بسبب الهجوم على البلاغة والأسلوب الإخباري العاطفي، كان على الشعر الحديث أن يعتمد على الصورة بشكل أكبر. **وثالثاً**، كان الجو يزدحم بالأفكار والعواطف المتصارعة، فعرف الشعراء حالات ذهنية معقدة لم يكن التعبير عنها بشكل مباشر أمراً سهلاً. يؤكد باورا أنه عندما يود الشاعر «التفسير [أي التعبير عن نفسه] بوضوح وصراحة... فإن الصورة لا تقوم عندئذٍ بدور رئيس في شعره»[٢٩٧].

---

(٢٩٤) ثمة أمثلة مشهورة من الشعر القديم حيث نجد أداة التعريف «الـ» مضافة إلى الفعل، ومنه قول المتنبي «ما أنت بالحسن الترجى عطيته» وقول ذي الخرق الطهاوي «صوت الحمار اليجدع». ومن الشعر الحديث نجد الجواهري يستعمل أداة التعريف مع اسم الفاعل:

ومـعـبـد لم يـبـل مـنـهـجـه   بـالـسـالـكـيـه ولم يـلـح أثـر

من قصيدة «ليلة معها» في: محمد مهدي الجواهري، **ديوان الجواهري**، ٣ ج في ٢ مج (بغداد: مطبعة بغداد، ١٩٤٩ ـ ١٩٥٣)، ج ٢، ص ١٨٨. وقد استعملها الأخطل الصغير مرات عديدة مثل «تروي ظماء القاصديك». من قصيدة «المعلم» في: بشارة عبد الله الخوري [الأخطل الصغير]، **شعر الأخطل الصغير** ([بيروت]: دار المعارف، [١٩٦١])، ص ١٧٠، وانظر أيضاً ص ٥٤ و٢١٥.

(٢٩٥) انظر: نازك الملائكة، «النقد العربي والمسؤولية اللغوية،» في: الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٢٨٩ ـ ٣٠٠.

(٢٩٦) George Whalley, *Poetic Process* (London: Routledge and Kegan Paul, [1953]), p. 144.

(٢٩٧) C. M. Bowra, *The Creative Experiment* (London: Macmillan, 1949), p. 8, حيث يتكلم عن التجربة الغربية.

يتحدث باورا هنا عن الشعر الأوروبي الحديث الذي كانت قد تغيّرت نظرته نحو الصورة، لأن «الشعراء يحتاجون إلى الصور للتعبير الكامل عن التعقيدات التي حدثت مجدداً في أمزجتهم، ولاستعمالها بحرية أكثر لنقل أحاسيس التوتر الشعري الخاص الذي يعدونه وظيفتهم الجوهرية». وهذا ما حدث عندنا. و**رابعاً** يجب أن نذكر أن الشعر الأوروبي الذي يتحدث عنه باورا كان له أثر مباشر في الشعر العربي الحديث، وكان تشديده على الصورة قد انتقل إلى الشعراء العرب.

بدأ شعراء الطليعة في استخدام الصور بأسلوب أكثر حداثة، واجتهدوا في تجنّب الصور المستهلكة والمنقرضة. وقد كان تمثيل الشعراء للحياة والواقع المعاصر أكبر في هذا الشعر مما كان عليه في شعر الفترات السابقة. كما أصبح السعي أكبر من قبل نحو الطرافة والجدّة، مما أدى في بعض الأحوال إلى ابتكارات مقصودة لم تكن موفقة دائماً.

في الوقت نفسه، بدأت الصورة في الشعر القديم تكتسب سمعة رديئة على أيدي بعض النقاد. يقول مصطفى ناصف إن الشاعر القديم كان يؤلف قصيدته ـ غالباً ـ وفقاً لنسق معلوم يدركه بالبديهة[٢٩٨]. ويؤكد أن الصورة في المفهوم القديم كانت رداء[٢٩٩]. ويقارن ناصف قصيدة لشوقي بوصفها تمثل الطريقة الشعرية القديمة، مع قصيدة حديثة، ويخرج إلى القول إن في قصيدة شوقي انشغالاً بالكلمات وموسيقاها وبالعاطفة البسيطة والسيولة الواضحة، والصور فيها مبتسرة خلابة، وهي منتثرة في القصيدة لكي تتسق مع وحدة البيت الواحد، ويمكن تناولها بشكل مستقل[٣٠٠]، فتعطى قيمة متساوية الواحدة مع الأخرى[٣٠١].

ويصف عز الدين إسماعيل الصورة القديمة فيقول إنها حرفية، حسيّة، تعنى بالمظهر الخارجي وحده[٣٠٢]. وهو يعني بذلك أن مطلب الشاعر كان يقتصر على معالم الشكل الخارجي، وأن الشاعر كان يقارن الأشياء المحسوسة بالصور الحسيّة الملموسة. وهو يقدم لذلك صورة مثالية من الشعر القديم في بيت لابن المعتز يشبّه فيه الهلال بالزورق. ويضيف إيليا حاوي إلى هذا الرأي قوله إن الصورة القديمة كانت تفسيراً

---

(٢٩٨) مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية** (القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٥٨)، ص ١٨٨.

(٢٩٩) المصدر نفسه، ص ١٩٠.

(٣٠٠) المصدر نفسه، ص ١٩٨.

(٣٠١) المصدر نفسه، ص ٢٠٢، وانظر أيضاً ص ٢٠٩ حيث يواصل التوكيد على فكرة استقلال الصور.

(٣٠٢) عز الدين إسماعيل، **الأدب وفنونه: دراسة ونقد،** ط ٣ (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٦٥)، ص ١٠٩ ـ ١١٢.

لمعنى وفكرة، لا تعبيراً عن شعور وتجربة. فقد كانت ذهنية، رياضية علمية، حرفيّة، جافة، سهلة الفهم، لكنها غير قادرة على إثارة العاطفة. ولم تكن حدسية كما إنها لم تكن تعبّر عن حالة نفسية. يشير حاوي إلى شطر من بيت في معلقة امرئ القيس يصف فيه حصانه: «له أيطلا ظبي وساقا نعامةٍ» ويسأل: «ما قيمة مثل هذه الصورة؟»(٣٠٣) ويوافق إحسان عباس، بشيء من التحفظ، أن في أغلب صور الشعر القديم يكون الموضوع وصورته من النوع المحسوس، ويرى أن الشعراء ربما كانوا يطلبون الصورة لذاتها. ويضيف أن الشاعر كان يستخدم الصورة، أحياناً، لإعطاء مثال حول نقطة في النقاش، وهو استعمال ضعيف للصورة في رأيه(٣٠٤).

غير أن أغلب الأوصاف السابقة للصورة القديمة تتفق مع فكرة أصحاب المذهب الصوري (كما يعبّر عنها ت. إ. هالم) بأن الصورة يجب أن تكون صلبة وواضحة ووصفاً دقيقاً للأشياء(٣٠٥) ويصف عزرا پاوند هذا النوع من الصور بأنه «أنبل تراث في صنعتنا [الشعر]... فهو يعني تحدي الواقع. إنه يعرض، ولا يعلّق... وهو ليس نقداً للحياة»(٣٠٦). لكن «دقة العرض» لم تكن صفة دائمة في الشعر القديم، رغم وجودها فيه بدرجة لا بأس بها، كما أوضح إحسان عباس. إن العلاقة بين اللغة المجازية والعواطف، مما يؤكده النقد الحديث، لم تكن غائبة بحال عن كثير من الصور القديمة. لذلك لا يمكن تسويغ ذلك الهجوم القطعي الشامل، وبخاصة عند إيليا حاوي وعز الدين إسماعيل، على الصورة القديمة لدى مقارنتها بالصورة الحديثة(٣٠٧).

---

(٣٠٣) ايليا الحاوي، «الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر،» **الآداب**، السنة ٨، العدد ٢ (شباط/فبراير ١٩٦٠)، ص ٥٣ ـ ٥٤.

(٣٠٤) إحسان عباس، **فن الشعر** (بيروت: دار بيروت، ١٩٥٩)، ص ٢٣١.

(٣٠٥) انظر: Hulme, *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, pp. 126 and 132.

وقد لاحظ إحسان عباس الشبه كذلك، انظر أيضاً مقارنته الصُوريين مع شعر الوصف عند ابن الرومي، في: إحسان عباس، **عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث** (بيروت: دار بيروت، ١٩٥٥)، ص ١٠.

(٣٠٦) كما ورد عند: Graham Goulden Hough, *Image and Experience: Studies in a Literary Revolution* (London: Gerald Duckworth, 1960), p. 13.

(٣٠٧) اتبع أدونيس طريقة انتقائية صارمة في أمثلته من الشعر القديم التي ضمّنها كتابه **ديوان الشعر العربي**، فهي لذلك مصدر جيّد لأمثلة غير قليلة من الصور الجيدة في الشعر العربي القديم. ومن بين الأمثلة الكثيرة هذان البيتان لعنترة:

يدعون عنتر والرماح كأنها   أشطان بئر في لبان الأدهم...

وهذا:

ولما تجاذبنا السيوف وأُفرغت   ثياب المنايا كنت أول لابس... =

لكن الصورة الحديثة أكثر اتصالاً بتجربة الشاعر النفسية. فالوصف من أجل الوصف نادر. وأثر الصُوَريين في شعراء مثل السياب والبياتي لم ينجح بعزل صورهم عن مضامينها العاطفية(٣٠٨). ففي بواكير شعرهم، أفاد أولئك الشعراء من الصوريين في دقّتهم وفي القدرة على تمثيل جميع وجوه الصورة الطويلة العريضة، وفي تقديم ذلك بشكل حيوي محسوس(٣٠٩).

التغيّر في طبيعة الصورة

أ ـ الصورة الطويلة العريضة

يستخدم الشعر الحديث غالباً صوراً موسّعة قد تنتشر الواحدة منها أحياناً على القصيدة بأجمعها. وقصيدة خليل حاوي «البحّار والدرويش»(٣١٠) خير مثال على ذلك. فهذه القصيدة الطويلة تدور حول الشخصيتين المتضادتين: البحّار الطمّاع المغامر، والدرويش الكسول. إن القصائد التي تستخدم الأسطورة تميل بشكل خاص إلى استعمال الصور الطويلة العريضة التي يدعمها دائماً كثير من الاستعارات القصيرة

= ومن شعر قسّ بن ساعدة الإيادي هذا البيت في وصف الشمس:

تجري على كبد السماء كما … يجري حمام الموت في النفس

ومن شعر مالك بن هرم الهمذاني هذا البيت المؤثّر في وصف فقير:

يرى درجات المجد لا يستطيعها … ويقعد وسط القوم لا يتكلم

ومن شعر أبي صعترة البولاني:

أودّهم وداً إذا خامر الحشا … أضاء على الأضلاع والليل دامسُ

ومن شعر تميم بن مُقبل بيت بالغ الجمال عن موقف وجودي:

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجرُ … تنبو الحوادث عنه وهو ملموم

ومن شعر عبد الرحمن بن حسّان مثال طيب على التمثيل العاطفي:

كأن فجاج الأرض حلقة خاتم … عليّ فما تزداد طولاً ولا عرضا

وهذه صورة عجيبة من شعر أبي دؤاد الإيادي تنتمي إلى شعر اللامعقول:

رُبّ ثور رأيت في جُحر نمل … وقطاةٍ تحمّل الأثقالا

انظر: علي أحمد سعيد [أدونيس]، محرر، **ديوان الشعر العربي**، ٣ ج (صيدا؛ بيروت: المكتبة العصرية، [١٩٦٤ ـ ١٩٦٨])، ص ٩٣، ٩٥ ـ ٩٦، ٩٨، ٢٠٢، ٣٢٩ و٥٧ على التوالي.

(٣٠٨) حول البياتي في هذا السياق، انظر: عباس، **عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث**، ص ٩ ـ ٢٠.

(٣٠٩) انظر مثلاً قصيدة البياتي «سوق القرية» في: البياتي، **أباريق مهشمة**، ص ٣٥ ـ ٣٦، وقصيدة السياب «في السوق القديم» في: بدر شاكر السياب، «أزهار وأساطير،» في: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٢١ ـ ٢٨.

(٣١٠) حاوي، **نهر الرماد**، **شعر خليل حاوي**، ص ١١ ـ ١٩، وانظر أيضاً وصف إحسان عباس للصورة «الطويلة العريضة» في شعر البياتي، في: عباس، المصدر نفسه، ص ٤٢ ـ ٥١.

والرموز والتشبيهات أحياناً. واستعمال الرموز يشجّع كذلك على إبداع صور تستمر وتطول، لأن الرموز تمنح ثروة من الترابطات والعلائق تغني الصورة العامة وتعطيها القدرة على الاستمرارية.

لكن الصورة الموسّعة ليست تجديداً كاملاً في الشعر العربي الحديث، فقد استعملها عددٌ من الشعراء القدامى، مثل النابغة الذبياني والأعشى في الجاهلية، والأخطل في العصر الأموي. غير أن شكل الشطرين والقافية الموحدة واستقلال الوزن واستقلال بنية الجملة في البيت الواحد هي التي خففت من استعمال أكبر للصور الطويلة العريضة في الشعر العربي القديم(٣١١).

ب ـ الاستعارة

لا توجد صيغة بلاغية كانت موضع نقاش لدى النقّاد العرب القدامى أو كتّاب الغرب المحدثين كالاستعارة. تعرَّف الاستعارة على أنها صيغة بلاغية تقوم على طرفين عاملين تكون فيها «المقارنة متضمنة في بنية الصورة الفعلية»(٣١٢). وهي تستعمل لإضفاء زينة أو حيوية أو توضيح معنى أو إضفاء نوع من الغموض اللطيف. ويعبّر عن علاقة الاستعارة بكلمات مثل «مقارنة» و«مطابقة» و«دمج»(٣١٣). يقول ج. والي (Whalley): «الاستعارة وسيلة يمكن بواسطتها دمج المشاعر من دون أن تفقد وضوحها الخاص المستقل... إنّها الطريقة الأساسية لتحويل المشاعر إلى كلمات... وهي العملية التي يمكن بواسطتها إقامة العلاقات الداخلية الخاصة بالشعر»(٣١٤).

يقول عدد من النقاد بوجود ترابط أساسي بين خلق الصورة وتأجج الحالة العاطفية في نفس الشاعر. لكن صحة هذا القول تظلّ موضع تساؤل. فشعر الوصف الذي يستخدم عدداً كبيراً من الصور ليس عاطفياً بالضرورة. ويمكن تعداد الكثير من القصائد الوصفية الغنية بالصور التي لا تعكس أي عاطفية مُعدية.

فمن أحسن قصائد الوصف المعاصرة التي تقوم على كثير من الاستعارات قصيدة «أغنية للقمر»(٣١٥) لنازك الملائكة، وهي قصيدة لا تدور على موضوع عاطفي، رغم

---

(٣١١) مثال ذلك «رائية» الأخطل في مدح عبد الملك بن مروان حيث يقارن الخليفة الأموي بنهر الفرات من حيث الجود والخير ويستمر ذلك لأربعة أبيات. انظر: **شعر الأخطل**، تحرير أنطون صالحاني (بيروت: ١٨٩١)، ص ١٠١ ـ ١٠٢.

(٣١٢) انظر: Robin Skelton, *The Poetic Pattern* (London: Routledge and Kegan Paul, [1956]), p. 93,

انظر أيضاً ص ١٠٢ منه.

(٣١٣) انظر: «Metaphor,» in: *Encyclopedia of Poetry and Poetics*.

(٣١٤) Whalley, *Poetic Process*, pp. 141-142.

(٣١٥) الملائكة، «شجرة القمر،» في: الملائكة، **ديوان نازك الملائكة**، ج ٢، ص ٤٨١ ـ ٤٨٦.

ما فيها من جمال وتأثير وتصوير للنشوة الجمالية لدى الشاعرة. يقول جورج رايلاندز حول هذه النقطة في تعليقه على قول لونجينوس (Longinus) بأن «الوقت المناسب لاستعمال الاستعارات هو عندما تتدفق المشاعر كالتيار»، فيعلله بأن لونجينس يتحدث هنا عن الخطابة وأن كلماته تنطبق على النثر. لكن الشعر، كما يؤكد رايلاندز، يلجأ «إلى أبسط تعبير عندما [يود أن] يثير أشد الرعب»[٣١٦].

والواقع أن الفكرتين صحيحتان في التجربة الشعرية. فقد يستطيع الشاعر نفسه أن يكتب قصائد على مستوى عاطفي عالٍ في كلا الأسلوبين: الأسلوب البسيط والأسلوب الغني بالصور. فالسياب الذي يتسم شعره في **أنشودة المطر** بغنى عاطفي واعتماد كبير على الاستعارة وغيرها من الصيغ البلاغية، نراه مقلاً في استعمال الصور في بعض شعره اللاحق الذي يعبّر أكثر عن مأساته الشخصية، ذاك الذي كتبه عندما كان يصارع المرض والموت المحيق. ففي قصيدة بعنوان «الوصية» التي قصد بها التعبير عن رغباته الأخيرة، يلجأ إلى أكثر العبارات بساطة ومباشرة عندما يأتي إلى جوهر القصيدة:

إقبال يا زوجتي الحبيبة
لا تعذليني، ما المنايا في يدي
ولست، لو نجوت، بالمخلّد
كوني لغيلانٍ رضا وطيبة[٣١٧]

ليس هنا مجال الخوض في تاريخ الاستعارة وطبيعتها. فالمهم هنا محاولة تقدير مدى استخدام الاستعارات وأهمية ذلك لدى شعراء هذه الفترة. ويمكن فهم ذلك بصورة أفضل عند تقدير نوع التحرر الداخلي عند الشاعر. فالنقاد والشعراء على حق في حديثهم عن أهمية التلقائية، لكن التلقائية مصطلح نسبي. فقد يكون الشاعر الرومانسي تلقائياً، وتبقى ثمة مجالات كاملة من التجربة لا يقترب منها. سيمنعه من ذلك بعض محرّمات فنية كامنة في لاوعيه. فالشعراء عموماً تحكمهم طرائق وأنماط سائدة في عصرهم. وهم إذ يولدون في عصر بعينه ترى أغلبهم يعبّر عن الروح الشائعة في ذلك العصر، وترى تلقائيتهم، لكونها تصدر عن انسجام طبيعي مع عصرهم، لا تُظهر نفسها إلا في إطار ما يُنتظر من وجهة نظر ذلك العصر. إن بعض الفنانين بلا شك يناقض القاعدة العامة دوماً، غير أن الاستثناءات لا تبطل القاعدة.

وفي فترة الخمسينيات والستينيات هذه، كان أهم ما حدث للشعراء هو التحرر

(٣١٦) أوردها في: Rylands, *Words and Poetry*, p. 37.

(٣١٧) السياب، «المعبد الغريق،» في: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٢٢١.

الكبير بما يخصّ تجربتهم مع العالم. فقد تهاوت المحرمات الشعرية القديمة التي فُرضت على التجربة. فالتجارب التي كانت محجوبة عن الرومانسيين في بحثهم عن اللامحدود، وإحلالهم جميع الأشياء في تناغم كامل، والتجارب التي مُنعت عن الرمزيين في بحثهم عن المثالي والجميل (وكلتاهما نظرة محددة تستبعد الحوافز المنفّرة أو الناشزة) غدت الآن مفتوحة أمام الشعراء المحدثين، وغدا في مقدورهم الولوج بحرية إلى جميع حقول التجربة والعاطفة. بالنسبة إلى عمق التحرر الداخلي (الفكري والعاطفي) عند الشاعر فإنّ وعيه ولاوعيه يستطيعان إنتاج «معادلاتهما» من الاستعارة. وهذه مسألة بالغة الأهمية، لأنها تفسّر لنا لماذا يستعمل شعراء جيل بعينه صورهم بطريقة أكثر تحديداً مما يفعل شعراء جيل آخر. إن أنماط التعبير الشعرية السائدة تسيطر على الإبداع الشعري وتوجهه أكثر مما يظن المرء، حتى ليبدو أن الطريقة الشعرية السائدة يتمثلها، بشكل غريزي، شعراء جيل بعينه. وهذا يرتبط بشكل معقّد مع حاجات الشعر الفنية في وقت بعينه، فلا يعود بالإمكان تطبيق فكرة الحرية الكاملة في الإبداع الشعري.

إن التحرر في التجربة الشعرية فَتَح الطريق أمام جميع أنواع التجارب في الاستعارات. وغدا الشعر الحديث الجيّد، بعبارة ر. أ. فوكس «شعراً متكاملاً، يقدم التجربة بشكلها الكامل، معقدة، مليئة بالتناقضات»[٣١٨]. وغدا مجال الصورة أكثر غنى، يسمح بدخول أنواع جديدة ثرّة من المقارنات. وقد ولدت جرأة جديدة أتاحت للشعراء استغلال قوة الاستعارة الكامنة في جميع الأشياء. ولأن الشعراء انفتحوا على الحياة جميعها، فإن صورهم صارت تنبع من الحرية الجديدة في الإبداع الشعري لتنسّق بين جميع أشياء الحياة وتجاربها. ومن الأمور الثابتة أن هذا يؤدي إلى تناقضات يجري التعبير عنها في صيغ بلاغية منها النقيضة «Paradox» والمفارقة «Irony».

إن النقيضة بمعناها الدقيق «كلام يبدو أنه غير صحيح ولكن تثبت صحته لدى إنعام النظر»[٣١٩]. عندما يفضل الشعر من العبارات أبسطها وأوضحها وأكثرها مباشرة تقل الحاجة إلى النقيضة، ولو أن كليانت بروكس حاول أن يبيّن أن «الحقيقة التي ينطق بها الشاعر لا يمكن مقاربتها إلا عن طريق النقيضة»[٣٢٠]. ومع ما يبدو من مبالغة في

---

(٣١٨) R. A. Foakes, *The Romantic Assertion: A Study in the Language of Nineteenth Century Poetry* (London: Methuen and Co., 1958), p. 19.

(٣١٩) «Paradox,» in: *Encyclopedia of Poetry and Poetics*.

(٣٢٠) Cleanth Brooks, «The Language of Paradox,» in: Allen Tate, ed., *The Language of Poetry* (Princeton, NJ: Princeton University Press; London: H. Milford; Oxford University Press, [1942]), p. 37,

انظر أيضاً ص ٥٦ منه.

هذه الفرضية، فإن تناول بروكس وجوهاً عديدة من النقيضة يلقي الضوء على أنواعها المختلفة. فهو مثلاً يبيّن كيف أن النقيضة لا يُشترط أن تكون لفظية. فالقصيدة بكاملها التي يمكن أن توسّع، بشكل كبير، مفهوماتنا المسبقة وتعدلها، يمكن أن تنطوي كذلك على النقيضة بدرجة عالية[٣٢١].

ترتبط النقيضة بالظرف، لكنها في الواقع لا يشترط أن تكون دوماً كذلك. فهي يمكن أن تنطوي على رؤية مأسوية عن الأشياء المتناقضة في الحياة، تُرى في كلّ موحّد. وخير ما يمثل لذلك هذه الأبيات من شعر السياب:

بلا انتهاء ـ كالدم المراق، كالجياعْ
كالحب، كالأطفال، كالموتى ـ هو المطرْ

وهي من قصيدته المشهورة «أنشودة المطر»[٣٢٢] المليئة بالنقيضات التي تظهر ليس فقط في عبارات لفظية كهذه:

دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت والميلاد والظلام والضياءْ

بل تظهر أيضاً في موضوعه الرئيس: المطر الذي يهطل على واد خصيب يمتلئ بالجياع، والموت الذي يختبئ في المطر الباعث للحياة. هذه نقيضة العجب أو الإشفاق على أحدّها.

يلجأ أدونيس إلى النقيضة في أحيان كثيرة. وبعض النقيضات عنده لفظية بشكل مباشر: «يحلم أن يرقص في الهاوية»[٣٢٣]، «آه يا نعمة الخيانة»، «وأنا ذلك الإله الذي سيبارك أرض الجريمة»[٣٢٤]، وهو استعمال للنقيضة في شكل المفارقة. لكن بعض شعره يقوم على مواقف متناقضة أو جدل متناقض طريف: فهو يدمج الحب بالموت في قصيدة بعنوان «جنازة امرأة»:

الموت وجه شاعر أو كلمةْ
منذورة للأرضْ
الموت حضن عاشق وتمتمة

---

(٣٢١) انظر: المصدر نفسه، ص ٣٨ وما بعدها.

(٣٢٢) السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٤٧٤ ـ ٤٨١.

(٣٢٣) «آخر السماء» في: أدونيس، «أغاني مهيار الدمشقي،» في: أدونيس، **الآثار الكاملة**، مج ١، ص ٣٤٤.

(٣٢٤) «الخيانة» في: المصدر نفسه، مج ١، ص ٤٢٣.

أنيَ في عروقه قصيدة أو نبض[٣٢٥]

والواقع أن استعمال الموت رمز للتغير من الركود إلى الحياة، وهو موضوع متكرر في شعره، يغلب أن يجيء في شكل نقيضة: «وقع في قلبك الموت فاستنيري بالموت»[٣٢٦]، «أغني للموت، للفرح المريض في الأشياء»[٣٢٧].

إن النظر في استعمال النقيضة في الشعر العربي الحديث يشكل أساساً لدراسة طريفة مفيدة. ولكن يمكن سرد أمثلة أخرى في هذا الكتاب. فبعض الشعر المنثور عند توفيق صايغ يقوم على إدراك التجربة بوساطة النقيضة. فقصيدته «من الأعماق صرخت إليك يا موت» مثال واضح على صورة طويلة عريضة تقوم على نقيضة الموت والحب، ورحلة الشاعر نحو الموت على صهوة مُهرته تندمج بشكل رهيف مع تجربة الحب. وكذلك بعض مقاطع من «معلقة توفيق صايغ»، فهي تقوم على صورة نقيضة قوامها سيفان، سيف بيد أمه يحميه، وسيف بيد كي (Kay) محبوبته، يطعنه. والقصيدة كلها مثال جيد على المفارقة:

١ سيفا النار لا يتعبان
٢ يترنحان ولا يهويان
٣ من يد المريمين
٤ . . . .
٥ مريم القلب ومريم الجسد
٦ مريم الأحزان ومريم الأحزان
٧ مريم الحب ومريم الحب[٣٢٨]

وتستخدم نازك الملائكة نقيضة الظرف بشكل بارع: «أحلامنا الساهدة»؛ «عيوب جميلة»؛ «محاسننا الفجة المستحيلة»؛ «وما في حماقاتنا من جمال شذٍ وخصوبة»[٣٢٩]. هذه جميعاً نقيضات لفظية، لكن قصائد مثل «الشخص الثاني» و«الزائر الذي لم يجئ»[٣٣٠] تتطابق مع فكرة القصيدة التي تتسم بكاملها بالنقيضة لأنها تعدّل مفاهيمنا

(٣٢٥) «جنازة امرأة» في: أدونيس، «المسرح والمرايا،» في: المصدر نفسه، مج ٢، ص ٢٦٨.

(٣٢٦) «حوار» في: علي أحمد سعيد [أدونيس]، «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل،» في: المصدر نفسه، مج ٢، ص ١٦١.

(٣٢٧) «الأغنية» في: أدونيس، «أغاني مهيار الدمشقي،» في: المصدر نفسه، مج ١، ص ٤١٠.

(٣٢٨) توفيق صايغ، **معلقة توفيق صايغ** (بيروت: المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، ١٩٦٣).

(٣٢٩) «خصام» في: الملائكة، «شجرة القمر،» في: الملائكة، **ديوان نازك الملائكة**، ج ٢، ص ٥٠٣ ـ ٥٠٦.

(٣٣٠) نازك الملائكة، «قرارة الموجة،» في: المصدر نفسه، ج ٢، ص ٣٣٨ و٣٢٩ ـ ٣٣١ على التوالي.

المسبقة بشكل جذري. ففي هاتين القصيدتين يقف التشوّق للحبيب المفقود في مواجهة شعور الشاعرة المتناقض القائم على الارتياح لأن الحبيب لم يَعُدْ قط، وبذا يحافظ، بتغيّبه، على شخصه كاملاً بمزاياه التي عرفتها فيه الشاعرة وأحبّتها. أما عودته إلى الظهور فإنها متمنية بأن تحطم استمرارية الصورة القديمة المألوفة التي لا يمكن أن يضمن بقاءها على ما هي إلا انقطاعُ تلك العلاقة.

لا شك في أن في هذه القصائد من الذكاء والظرف أكثر مما فيها من الأسى، ولكن بالنسبة إلى نازك الملائكة التي يعرفها المرء ميّالة بطبعها إلى ندب الحبيب المفقود (كما تفعل في قصائد أخرى)[٣٣١]، يُعدّ هذا نوعاً من الإنجاز الكبير. وهو كذلك إنجاز بالنسبة إلى الشعر العربي في ذلك الوقت، لأن روح الدعابة الجافة، والتفلسف الهادئ، واللهجة الواقعية الذكية، قد تحررت بشكل عجيب من الميوعة العاطفية التقليدية التي كانت عادة تصاحب مثل هذه الموضوعات الرئيسة في الشعر العربي.

تتّصف عملية الإبداع في تكوين الاستعارات بالكشف والتوتر المستمرّين. فالصور في القصيدة الجيدة تستدعي غيرها لكي تقف إلى جانبها بشكل متناسق أو متناقض. ولكن في القصيدة المقبولة ثمة شرطين يُطلب توفّرهما في الاستعارة الصائبة: **أولهما** خيط من العلاقة يتحتم وجوده دوماً بين جميع الاستعارات في القصيدة الواحدة، حتى عندما تبدو تلك الاستعارات غير متشابهة ومتباعد بعضها عن بعض. و**ثانيهما** أن الصور في القصيدة يجب أن تطوّر موضوعها أو أن تكون ملائمة لجو القصيدة العام[٣٣٢]. يحذّر سيسيل دي لويس (C. Day Lewis) من صور «تدور رحاها في فراغ شعري... فهي منشغلة بذاتها»[٣٣٣].

إنّ التغيّر الكبير الآخر الذي حدث للصورة في الشعر العربي الحديث هو العلاقة الجديدة بين الموضوع وصورته، مما عرف تغيّراً جذرياً عند بعض الشعراء، وبخاصة عند أدونيس. فإلى جانب غنى قاموسه الشعري، تجيء صوره غير متوقعة وغير مألوفة، وقد تجيء غريبة جداً كما في الأبيات التالية:

أحضُن الميتين

(٣٣١) انظر عدداً من القصائد في: نازك الملائكة، **شظايا ورماد**، ط ٢ (بيروت: المكتب التجاري، ١٩٥٩)، مثل «عروق خامدة» و«الجرح الغاضب» و«أجراس سوداء» و«نهاية السلم» و«غرباء» و«رماد» و«جنازة المرح»... الخ.

(٣٣٢) انظر: C. Day Lewis, «The Pattern of Images,» in: C. Day Lewis, *The Poetic Image*, Clark Lectures, 1946 (London: Jonathan Cape, [1947]), esp. pp. 71-80.

(٣٣٣) المصدر نفسه، ص ١٢٠.

الذين أفاقوا من العشب كي يُبعثوا في الترابُ
نملةً أو كتاب[٣٣٤]

إن استعمال هذه الصور لم يكن لأسباب جمالية محض، ولا نتيجة ميل نحو الشذوذية. فإنه لإنجاز شجاع أن يفتح الشاعر آفاقاً للشعر لم يسبق أن اقترب منها أحد في الأزمنة الحديثة؛ أن يُخضِع، لا الكلمات وحدها، بل أشياء الحياة نفسها، للتجربة الشعرية؛ أن يجد معاني مجازية في أشياء كان الشعراء حتى الآن ينظرون إليها بعيون لامبالية. مثال ذلك استعمال كلمة «سرير» في المجال التالي: «سنهدّ سرير المدينة»[٣٣٥]؛ و«شجر»: و«الشجر الطالع من أهدابنا بحيرة للجرح»[٣٣٦]؛ و«إبريق»: «وها هو الإبريق مرثية أو زهرة»[٣٣٧]. في هذه الأمثلة غرابة تنطوي على «مغزى **داخلي**»[٣٣٨] بعبارة أ. بارفيلد (O. Barfield). ويبدو أن أدونيس، مثل ريمبو، يريد تغيير العالم بمحض العنف.

فهو قد استوعب بعض مناحي الحداثة بسهولة، مستقياً ذلك من ريمبو والسورياليين والحداثيين من أمثال سان جون بيرس (St. John Perse) وإلى جانب ثروته من اللغة الكلاسيكية. قد استطاع أن يدمج هذه الخبرة الجمالية المعقدة مع التجربة النفسية المعقدة التي يعانيها شاعر عربي حديث، واسع الثقافة، بالغ الحساسية. وكانت النتيجة صوراً مرئية ومحسوسة ذات طرافة وأصالة كبيرة. فعن السورياليين أخذ حبّهم للمغامرة، واهتمامهم بالأحلام[٣٣٩] واحتجاجهم الدائم، وتصميمهم على تمرّد يهدف إلى تحرير الذهن من التقليدية في الفن والحياة، ورغبتهم في اكتشاف عالم جديد، وهدفهم الرفيع في توحيد الواقع الخارجي بالداخلي. لكنه يختلف عنهم في

---

(٣٣٤) «فصل المواقف» في: أدونيس، «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل،» في: أدونيس، **الآثار الكاملة**، مج ٢، ص ٢٣١.

(٣٣٥) «المدينة» في: أدونيس، «أغاني مهيار الدمشقي،» في: المصدر نفسه، مج ١، ص ٤٨٢.

(٣٣٦) «الجرح» في: المصدر نفسه، مج ١، ص ٣٥٨.

(٣٣٧) «مرآة الوقت» في: أدونيس، «المسرح والمرايا،» في: المصدر نفسه، مج ٢، ص ٣٠١ - ٣٠٢.

(٣٣٨) Barfield, *Poetic Diction: A Study in Meaning*, p. 190.

(٣٣٩) وهذا مثال جيد على ذلك:

نـمـتُ مـرة ولم أكـن مـتـخـمـا
فرأيت صديقاً يدخل ويخرج بين أصابع أقدامي
آخر يحلّ سيور حذائي ويلتف بها
ورأيت صديقا يذبحني

«فصل المواقف» في: أدونيس، «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل،» في: أدونيس، المصدر نفسه، مج ٢، ص ٢١٩.

نقاط عديدة. فشعره يندر أن يعكس أي كتابة آلية خارجة عن إرادة الشاعر الواعية، بل يُشير، عكس ذلك، إلى ما عند الشاعر من سيطرة جمالية وذهنية. فهو إذ يسلم قياده إلى توثّب الخيال فيتركه يتحكم في مسار موضوعه، مما قد يبدو للمراقب العابر سوريالياً صرفاً، لا يكون في الواقع كذلك إلا بشكل جزئي. فمع أن بعض صوره تبدو متفذلكة وذات صفة براقة، فإن فيها قوة ذهنية تدعمها: «أتحرّرُ، أسجنُ أعضائي داخل أعضائي»[٣٤٠]، ومثل ذلك:

دمية، تدخل بغتة من النافذة، تحمل الجدران الأربعة وتمشي
طفل يتدحرج على زمرّد الشوك
يعلّق أهدابه على الشجر كالمناديل
وفي الحجر يستريح[٣٤١]

ثمة محاولة عامدة باتجاه السوريالية هنا، لكنها لا تستمر خلال شعره جميعه الذي يتصف بنظرة أكثر واقعية.

وحتى عندما يتناول أدونيس مواضيع تجريدية أو صوفية أحياناً، فإن شعره، في العادة، يبقى خالياً من التجريدات بشكل ملحوظ. والواقع أن جميع شعراء الطليعة يُظهرون نفوراً واضحاً من الصورة التجريدية، أو من الأفكار التجريدية، بل يبدو أنهم يفكرون بالصور، وهو اتجاه حديث حتماً. ولا شك في أن أدونيس يعالج الفكرة بشكل حسي يخاطب العين أحياناً، ويخاطب الأذن أحياناً أخرى، أو غيرهما من الحواس. فهذه المقطوعة البديعة تضم صوراً بصرية وسمعية وحركيّة:

غضِب الفرات ـ
في ضفتيه حناجرٌ
أبراج زلزلة، ورعدْ،
والموج أحصنة...
رأيت الفجر مقصوص الذؤابه
والماء مسنون الهدير يسيل محتضناً حرابه[٣٤٢]

يحس المرء بأن الشاعر أحياناً **يتعمد** اختيار صورٍ شديدة التنوع، ولكنه غالباً ما يدرجها في مجموعات متجانسة. غير أن استعماله هذه الكلمات ذات الصور العضوية (الإحساس بضربات القلب والنبض والتنفس...) في ما يلي ينطوي على تعالمٍ كبير:

(٣٤٠) المصدر نفسه، مج ٢، ص ٢١٥.

(٣٤١) المصدر نفسه، مج ٢، ص ٢٢٥.

(٣٤٢) «الغضب» في: أدونيس، «المسرح والمرايا،» في: المصدر نفسه، مج ٢، ص ٣١٢.

أسماء الخنق والحرق واحتضار الماء والأجنحة
أسماء اللكاعة، اللهلهة، اللكاث، اللهوقة، اللقوة،
لقيا اللفاء، واللقس ولهاث الموت[٣٤٣]

وهو يستغل جميع أنواع المحسوسات، لكنه يستطيع استعمال التجريد أحياناً: «وكان موتي طائراً حوَّم في خميلة الغرابة»[٣٤٤]؛ ولكن العبارة التجريدية في شعره بوجه عام، كما في شعر سان جون بيرس، الذي تأثّر أدونيس به كثيراً، تكون «مكثفة ضنينة... مشدودة بلجام»[٣٤٥]. وقد تشتطّ العلاقة غير المنطقية بين الموضوع وصورته أحياناً، فنعثر على صورة كهذه: «ورأيت قطعة فضة مدهونة سوداء تحمل خنجراً»[٣٤٦]، وهي صورة ناشزة بشعة وبعيدة المنال.

من أهم الأمور في استعمال الصورة في شعر أدونيس أنه لا يتردد في اختيار الصور التي لا تحمل للقارئ روابط عاطفية مباشرة، معتمداً على التأثير الصارخ الذي تفرضه طرافتها وغرابتها ونضارتها. فصورة كهذه لا تستثير ذكريات أو إشارات عاطفية، إذ إنه يتحدث عن خطوات:

وتطوف الحنايا وتنقاد
مذهولة أو تحار
في ثنايا الخواصر في الجلد[٣٤٧]

ولا يبدو أن أدونيس قد أفاد من مفهوم «المعادل الموضوعي» الشهير الذي يعرّفه ت. س. إليوت بهذه العبارات: «السبيل الوحيد للتعبير عن عاطفة بشكل فني [إنما يكمن في] إيجاد «معادل موضوعي»؛ أو بعبارة أخرى، مجموعة أشياء، أو وضع خاص، أو سلسلة أحداث تكوّن صيغة بديلة من تلك العاطفة **بالذات**؛ بحيث إذا ذكرت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهي بتجربة حسية فإن العاطفة تستثار في الحال»[٣٤٨]. يرى ف. أ. ماتيسن (F. O. Matthiessen) أن أهمية هذا المفهوم تقع

---

(٣٤٣) «فصل المواقف» في: أدونيس، «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل،» في: المصدر نفسه، مج ٢، ص ٢٢٠.

(٣٤٤) «الرأس والنهر» في: المصدر نفسه، مج ٢، ص ٣٩٠.

(٣٤٥) انظر: Harold H. Watts, «Anabase: The Endless Film.» *University of Toronto Quarterly*, vol. 19, no. 3 (April 1950), p. 229.

(٣٤٦) «السماء الثامنة» في: أدونيس، «المسرح والمرايا،» في: أدونيس، المصدر نفسه، مج ٢، ص ٤٢٥.

(٣٤٧) «لغة للمسافة» في: أدونيس، «أغاني مهيار الدمشقي،» في: المصدر نفسه، مج ١، ص ٣٩٩.

(٣٤٨) T. S. Eliot, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (London: Methuen and Co., [1920]), p. 100.

«في توكيده الظاهر على تحديد اللغة والموقف وخصوصيتها»[٣٤٩]. ويذكر ماتيسن أن إليوت قال مرة في حديث له إن صوره «محسوسة بشكل واعٍ»؛ فهي تتطابق جهد الإمكان مع شيء كان فعلاً قد رآه وتذكّره. ولكنه يعتقد كذلك أنها لو قُدّمت بشكل واضح فإنها ستمثل شيئاً أكبر منها؛ ولن يكون إدراكها معتمداً على أي علاقة خاصة، بل ستغدو شمولية بشكل غير واعٍ[٣٥٠].

إن بعض النقاد في الغرب لم يجدوا مفهوم «المعادل الموضوعي» مقنعاً تماماً[٣٥١]. والواقع أن فهم ذلك يعتمد كثيراً على طريقة الشاعر الخاصة في التفكير واستعمال الصور. فالسيّاب عادة يميل إلى استعمال صور تستطيع، من خلال دقتها واقترابها الحميم من التجربة، أن تستثير على الفور مشاعر معادلة. لكن السياب معنيّ بالأدب الإنكليزي بالدرجة الأولى، وهو من كبار المعجبين بإليوت الشاعر، بينما يستلهم أدونيس المصادر الفرنسية الحديثة، وهو معنيّ بشكل خاص بالرمزية والسوريالية ومتأثر بهما. ثم إنه معجب بشعر بيرس. وإذ يتذكر المرء أن أكبر أثر في الشعر الإنكليزي الحديث وفي إليوت نفسه قد جاء من مبدإ الصورية (الايماجيزم) (Imagism) بإصراره على الصورة المحسوسة الدقيقة، وأن الشعر الفرنسي الحديث قد تأثر تأثراً عميقاً برفض السورياليين الوضوح المنطقي، يدرك مدى تنوع المؤثرات التي انصبّت على الشعراء العرب الحديثين. فشعر أدونيس محاط «بهالة من الضبابيّة»[٣٥٢] كما يقول واتس (H. H. Watts) عن شعر بيرس.

يصف ك. كورنل حداثة الصورة في شعر بيرس وأمثاله من الشعراء الفرنسيين بعبارات تنطبق جيداً على شعر أدونيس: «تميل الصورة إلى أن تكون منعزلة، وتسلسل الصور أن يكون غير مترابط. والمسؤولية التي تفرض على خيال القارئ لكي يفهمها تتزايد كثيراً، لأن المسألة لم تعد مقصورة على اختيار إشارات مترابطة، بل على مضادات يبدعها ذهن الشاعر، مستقاة من أزمنة وأمكنة متنوعة في تجربة الكتّاب الذهنية أو الجسدية. وقد أدّى الأمر بالنقاد إلى أن يقيموا مقارنات مع أساليب الصور

---

(٣٤٩) كما لخص في: «Objective Correlative,» in: *Encyclopedia of Poetry and Poetics.*
انظر أيضاً: Francis Otto Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot*, 3rd ed. (New York: Oxford University Press, 1959), pp. 56-80 and esp. pp. 56-67.

(٣٥٠) Matthiessen, Ibid., p. 63.

(٣٥١) انظر: «Objective Correlative,» in: *Encyclopedia of Poetry and Poetics.*

(٣٥٢) Watts, «Anabase: The Endless Film,» p. 228.

المتحركة (السينما) أو حتى مع سلسلة «لقطات» من آلة التصوير»(٣٥٣).

والمقطع الآتي من شعر أدونيس يمثل هذا الوصف:

ودخلت في طقس الخليقة في
رحم المياه وعذرة الشجر
فرأيت أشجاراً تراودني
ورأيت بين غصونها غرفا
وأسرّة وكوى تعاندني(٣٥٤)

يقول هنري پيرْ عن بيرس إنه «أصيل في صياغة صور أخّاذة نادرة بعيدة معقدة»(٣٥٥). ومع أن صوره صعبة على الفهم والتصور أحياناً، إلا أن ثمة خيطاً عاطفياً يربط بينها عادة ويمكن تفسيرها في أغلب الأحوال. وهي ليست فوضوية ولا «تفتقر إلى قوة التوحيد» التي لا بد منها في الشعر الجيد، بعبارة سيسيل دي لويس، أي إنها نادراً ما توصف بكونها «كومة من الصور المحطّمة»(٣٥٦).

هل شعر أدونيس، بسبب من غرابته وندرة صوره، لا يمتلك دائماً ذلك الارتباط المباشر بالواقع الذي يضفي على القصيدة «أثراً درامياً»(٣٥٧)، بعبارة ماتيسن؟ هذا قول يدعو إلى الشك، إذ إنه، حتى في القصائد التي يدرك المرء مضامين صورها كاملة، يبقى الشعور باللاواقع ماثلاً. ويشعر المرء أن ذلك يرجع إلى أسباب عديدة ذكر جبرا بعضها في مقال طويل سيأتي الحديث عنه. لكن أحد الأسباب هو أن أغلب شعر أدونيس يفتقر إلى الحنان والرقة. فنبرته غالباً متجهمة. ويحس المرء أن رفضه العذاب الإنساني ينبع من كراهيته الكبيرة للظلم أكثر منه نتيجة إسقاط مشاعره

---

(٣٥٣) Kenneth Cornell, *The Post-symbolist Period: French Poetic Currents 1900-1920*, Yale Romantic Studies; 2d ser., 6 (New Haven, CT: Yale University Press, 1958), p. 152.
يلاحظ تأثير بيرس في أدونيس في مجالات أخرى كذلك. من المحتمل أن الصورة الأساس عند أدونيس في **المسرح والمرايا** عن مرآة تعكس نفس الشاعر وروح عصره متأثرة بصورة بيرس عن الشيء نفسه. في خطاب بيرس قبول جائزة نوبل للآداب (استوكهولم، ١٠/١٢/١٩٦٠) قال: «على الشاعر في وجوده الكلي أن يكون شاهداً على مهمة الإنسان المزدوجة: أن يرفع أمام الروح مرآة أكثر حساسية لإمكاناته الروحية، وأن يستثير في عصرنا الراهن رؤيا عن الوضع البشري قمينة بالإنسان..». انظر: Saint- John Perse. *On Poetry*, translated by W. H. Auden (New York: Bollingen Foundation, 1961), p. 12.

(٣٥٤) «رؤيا» في: أدونيس: «أغاني مهيار الدمشقي،» في: أدونيس، **الآثار الكاملة**، مج ١، ص ٤٥٧.

(٣٥٥) Peyre, *Contemporary French Literature: A Critical Anthology*, p. 416.

(٣٥٦) Day Lewis, *The Poetic Image*, pp. 133-134.

(٣٥٧) Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot*, p. 67.

على الآخرين المعذبين وإحساسه التلقائي معهم. وكأن رفضه يصدر عن تعلقه بمثالية معينة أكثر مما يصدر عن إشفاقه الحميم على إنسان معين. والغالب في شعره أنه يعالج أفكاراً أو يندب معاناة الشاعر الخاصة. إن بالإمكان القول إن أغلب الشعراء يندبون معاناتهم الخاصة وإن ذلك يجب ألا يكون سبباً في النفور من شعرهم. لكن معاناة أدونيس المتمحورة حول نفسه كثيراً ما تقصّر دون التماثل في النهاية مع تجربة القارئ الخاصة في الحياة، فتبقى منعزلة بعض الشيء. ويحس المرء أن مرجع ذلك افتقار الشاعر إلى تلك الصراحة وذلك الانفتاح الشخصي الآسر الذي نجده بكثرة عند السيّاب، وإلى افتتان واضح بالنفس يصل إلى حدّ يصفه جبرا بـ «النرجسية الهائلة»[٣٥٨]. فالندم، وعتاب الذات، وخيبة النفس، وشعور المرء بالمسؤولية العامة وبأنه ساهم شخصياً في الخطيئة الجماعية، كل هذا غائب كليًّا عن شعره. ليس شعره شعر اعتراف، بل هو صورة جحيم معاصر يكون الشاعر فيه إما ضحية متكبرة بريئة أو حاكماً يُدين. وفي القصائد القليلة التي يظهر فيها أدونيس رقةً وحناناً، يغدو شعره آسراً على الفور:

١ ـ ماذا أنا، ماذا؟ أسنبلة
٢ ـ تبكي لقبّرة
٧ ـ مطروحة في آخر الزمن
٣ ـ ماتت وراء الثلج والبرد
٤ ـ ماتت ولم تكشف رسائلها
٥ ـ عنّي ولم تكتب إلى أحد
٦ ـ وسألتها ورأيت جثتها
٧ ـ مطروحة في آخر الزمن
٨ ـ وصرختُ ـ «يا صمت الجليد أنا
٩ ـ وطن لغربتها
١٠ ـ وأنا الغريب وقبرها وطني»[٣٥٩]

أما السياب فيمتلك ناصية الاستعارة. وتناوله واثق في العادة ولصوره تأثيرٌ فوري:

(٣٥٨) جبرا، «التناقضات في **المسرح والمرايا**،» ص ١٢٥.

(٣٥٩) «رؤيا» في: أدونيس، «أغاني مهيار الدمشقي،» في: أدونيس. **الآثار الكاملة**، مج ١، ص ٤٥٧ ـ ٤٥٨، وانظر أيضاً قصيدته الجميلة «مرآة لخالدة» في: أدونيس، «المسرح والمرايا،» في: أدونيس، المصدر نفسه، مج ٢، ص ٤٨٤ ـ ٤٨٧.

وفي أبدٍ من الإصغاء بين الرعد والرعد
سمعنا، لا حفيف النخل تحت العارض السحّاح
أو ما وشوشته الريح حيث ابتلّت الأدواح
ولكن خفقة الأقدام والأيدي
وكركرة و«آه» صغيرة قبضت بيمناها
على قمر يرفرف كالفراشة، أو على نجمة(٣٦٠)

إن السياب أقل مغامرة من أدونيس، لكنه يبقى بالغ الإبداع، والصور التي يرسمها تترك انطباعاً واضحاً أَلِقاً لا يُنسى في الغالب. إنّ عالم الشعر البالغ الغنى عند السياب تشكّل في حدود ضيقة لحياة اجتمعت له فيها صحة ضعيفة وفقر وصراع سياسي عقيم(٣٦١) وتجارب حب غير موفقة(٣٦٢). ومع ذلك استطاع شعره أن يوصل رسالته عن حب لا تنال منه بغضاء السياسة في عالم يشيع فيه الجوع الروحي والعقم والاضطهاد. ففي «مدينة بلا مطر» تحكمها آلهة قساة بعيون حجرية: «عيونكم الحجار نحسّها تنداح في العتمة»، يخلق الشاعر صورة بالغة الإثارة في وصف الضحايا، عذارى بابل:

عذارانا حزانى ذاهلات حول عشتار
يغيض الماء شيئاً بعد شيء من محياها(٣٦٣)

ليس في هذا شيء من نبرة توكيد الذات التي تسود شعر أدونيس وحاوي، إذ

(٣٦٠) «مدينة بلا مطر» في: السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٤٩١.

(٣٦١) تعبر عن ذلك سلسلة مقالات بدر شاكر السياب «كنت شيوعياً» التي نشرها في جريدة **الحرية** ببغداد بدءاً من العدد الصادر بتاريخ ١٦/٨/١٩٥٩ وما بعده. انظر أيضاً مقالاته الأخرى في جريدة **الشعب** البغدادية التي نشرت عبر عام من ٢٢/٦/١٩٥٧ إلى ٢/٧/١٩٥٨، ومحاضرته «الالتزام واللاالتزام في الأدب العربي الحديث». انظر أيضاً: إحسان عباس، **بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره** (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٩)، حيث يتابع الناحية السياسية في حياة الشاعر.

(٣٦٢) حول حياته العاطفية، انظر: عباس، المصدر نفسه، مع أن إحسان عباس يحاول التستر على حياة السياب الخاصة، فإن الكاتبة تشعر أن هذا الموقف يعوزه التعاطف اللازم مع شاعر فتي كالسياب يعيش في أوقات شديدة الاضطراب وهي ترى أن هذا الكتاب، وهو إنجاز أكاديمي مرموق، لا يحيط بكل الأبعاد لأزمة السياب العاطفية والسياسية. انظر أيضا قصائد الاعتراف عند السياب مثل «أحبيني» و«جيكور أمي» في: السياب، «شناشيل ابنة الجلبي،» في: السياب، المصدر نفسه، ص ٦٣٩ ـ ٦٤٣ و٦٥٦ ـ ٦٥٩ على التوالي.

(٣٦٣) «مدينة بلا مطر» في: السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، المصدر نفسه، ص ٤٨٧ ـ ٤٨٨.

يتوجّه الاهتمام عندهما نحو شخصية الشاعر الرئيسة كبطلٍ ومنقذٍ يقاسي من أجل البشريّة: «أنا الدهر والطريق» يقول أدونيس[٣٦٤]، بينما يكتب حاوي: «وسوف يأتي زمن أحتضن الأرض وأجلو صدرها وأمسح الحدود»[٣٦٥]. بينما نجد في شعر السياب شخصية إنسان يحسّ بمعاناة الآخرين ويعانقها بمحبة وحنان، وبمعرفة مسبقة بدوره المحدود كفرد. إن دور الفادي في الأبيات التالية ليس سوى تعبير عن رغبة داخلية للمساهمة في مجهود عام:

أودّ لو غرقت في دمي إلى القرار
لأحمل العبء مع البشر
وأبعث الحياة إن موتيَ انتصار[٣٦٦]

وثمة نوع عنده من الصراحة الشخصية عن خصوصيّة حياة متهدّمة: «كيف أمشي، خطاي مزّقها الداء.. كأني عمودِ ملح يسير»[٣٦٧]. كما أنّ رقة عظيمة تلهم الكثير من صوره. في هذه التحية للشاعر فيديريكو غارسيا لوركا يقول:

١ ـ شراعه الأخضر كالربيعْ

٢ ـ الأحمر الخضيب من نجيعْ

٣ ـ كأنه زورق طفل مزّق الكتابْ

٤ ـ يملأ مما فيه بالزوارق النَهَرْ

٥ ـ كأنه شراع كولمبس في العبابْ

٦ ـ كأنه القدرْ[٣٦٨]

هذه الصور النقائض تخضع جميعها إلى رقة الشاعر الكبيرة التي تخفف من حدة التناقض بينها: ويظهر أثر لوركا في شعر السياب في عدد من الوجوه، لكنه أكثر تخفياً من أثر إيدث ستويل الذي تسرب إلى أعماق شعر السياب. وقد أخذ السياب عن لوركا عدداً من صوره، إحداها هي تفاعل الألوان عنده، كما يظهر في المثال

(٣٦٤) «جسد الحصاة» في: أدونيس، «المسرح والمرايا،» في: أدونيس، **الآثار الكاملة**، مج ٢، ص ٤٥٧.

(٣٦٥) «السندباد في رحلته الثامنة» في: حاوي، **الناي والريح**، **شعر خليل حاوي**، ص ١٠٨.

(٣٦٦) «النهر والموت» في: السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٤٥٦.

(٣٦٧) «جيكور أمي» في: السياب، «شناشيل ابنة الجلبي،» في: المصدر نفسه، ص ٦٥٦ ـ ٦٥٩.

(٣٦٨) «غارسيا لوركا» في: السياب، «أنشودة المطر،» في: المصدر نفسه، ص ٣٣٤.

السابق. وثمة مثال آخر من أثر لوركا في صور السياب يتضح في صورة الأجراس المتخيلة الضائعة التي ترنّ في وعي الشاعر، كما نقرأ في هذه المقدمة الرائعة لقصيدة «النهر والموت»:

بويب.. بويب
أجراس برج ضاع في قرارة البَحَرْ[٣٦٩]

ومن القصيدة نفسها: «أجراس موتي في عروقي ترعش الرنين» وهو ما يذكّر باستعمال لوركا للصورة نفسها:

فؤاديَ الحرير
ممتلئ بالنور
بضائع الأجراس
بالنحلِ.. بالزهور[٣٧٠]

ومن خصائص الشاعرين المراوحة بين العنف والرقّة، فمن هذه الصلة مع العنف ومع ما تجنّه بعض تجارب الحياة من رقّة ورهافة ينبع الكثير من شعر الشاعرين[٣٧١].

وإن صور العنف في شعر السياب، و«الدم» الذي يتخذ شكل نبع دافئ تَنبع منه الحياة ويكون مسيله علامة عنف، وموت ظالم في الغالب، تذكّر كذلك بحساسية لوركا تجاه الدم في السياق نفسه:

.... وأنت يأخذك الدوار
من رؤية الدم وهو ينزف ثم يركد، فالغبار

---

(٣٦٩) «النهر والموت» في: المصدر نفسه، ص ٤٥٣.

(٣٧٠) Bowra, *The Creative Experiment*, p. 193.

(٣٧١) ثمة نقاط التقاء أخرى بين الشاعرين. فإلى جانب ما يشتركان فيه من رقة، نلمس حنينهما للبدائي ولأشياء الطبيعة، وشعورهما الغريزي بحضور الموت الدائم في حياة البشر (حول موضوعة الموت عند لوركا، انظر: Howard Thomas Young, *The Victorious Expression: A Study of Four Contemporary Spanish Poets: Miguel de Unamuno* (Madison: University of Wisconsin Press, 1964), pp. 156-158)، وكراهيتهما مجتمع المكننة والتصنيع (مثال ذلك قصائد لوركا في مجموعة **شاعر في نيويورك**، وكراهية السيّاب المدينة وحنينه الدائم الذي لا يرتوي إلى براءة حياة القرية ومثالها الأعلى في شعره عن قريته «جيكور»). (انظر قصائد السياب العديدة عن جيكور مثل «مرثية جيكور» في: السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، المصدر نفسه، وفي قصيدتي «جيكور وأشجار المدينة» و«جيكور أمي» في: السياب، «شناشيل ابنة الجلبي،» في: السياب، المصدر نفسه). وأخيراً عند كليهما معاً، بعبارة باورا عن لوركا، كان «الشعر شعراً حقيقياً أصيلاً وليس شيئاً آخر» (Bowra, Ibid., p. 192)، حافظ باستمرار على توتّر الشعر وبهائه، ولم يميّعْه قطّ «التحليل الفكري» أو«اللجوء إلى المواقف الفكرية المصطنعة» Bowra, Ibid., p. 197.

من تحته كفم الرضيع له اختلاج وافترار(٣٧٢)

وثمة صور عنف غيرها كثيرة، منها إشارة الشاعر الدائمة إلى الرصاص: «والريح رصاص»(٣٧٣) (والصبح كذلك، والليل). وحدّة شعوره الفعلي بالعنف تبلغ أقصاها إذ يبيت الشاعر ساهراً، يصغي في ضميره إلى آلام البشرية، وإلى أجراس موته هو، ترنّ في عروقه، فيحنّ إلى رصاصة تخترق أعماق صدره:

فيدلهمّ في دمي حنين
إلى رصاصة يشق ثلجها الزؤامْ
أعماق صدري كالجحيم يشعل العظامْ(٣٧٤)

إن السياب شاعر عند العرب أعظم من إيدث ستويل عند الإنكليز، لكنه مع ذلك بقي مفتوناً بشعرها. وقد تركت رؤياها عن «عالم محطم متهدّم يمتد أمام أطفال اليوم [عالم] ارتدّ إلى حالة الفوضى البدائية»(٣٧٥) أثراً عميقاً في السياب. ففي قصيدته الغريبة «من رؤيا فوكاي» يأخذ الشاعر عن ستويل صورة «البابيون» ـ وهي قردة مريعة تغدو مرضعة للطفل البشري اليتيم وتحمله إلى أعماق البحر لتعيش معه وتغني له «تنويمة تجمّد الدم في العروق». وقد تسلّلت صور من ستويل إلى شعر السياب، وتكررت كثيراً: المطر، خيال الأطفال المنعكس على عالم خطر قاس(٣٧٦)، وجه يهوذا الخائن: «تحت شمس يلوّنها وجه يهوذا»(٣٧٧)، على حد قولها؛ ويقول السياب:

فيها يهوذا أحمر الثياب
يسلّط الكلاب
على مهود إخوتي الصغار...(٣٧٨)

---

(٣٧٢) «قارئ الدم» في: السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، المصدر نفسه، ص ٤٤٥. وعن لوركا في هذا السياق، انظر: Bowra, Ibid., pp. 198-199.

(٣٧٣) «الرؤيا في عام ١٩٥٦» في: السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، المصدر نفسه، ص ٤٣٩. وقارن هذه باستعمال لوركا صورة السكاكين في شعره كما يتناولها باورا في: Bowra, Ibid., pp. 212-213.

(٣٧٤) «النهر والموت» في: السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، المصدر نفسه، ص ٤٥٦.

(٣٧٥) C. M. Bowra, *Edith Sitwell* (Monaco: Lyrebird Press, 1947), p. 33.

(٣٧٦) انظر مثلاً قصيدته الطويلة «الأسلحة والأطفال» في: السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، المصدر نفسه، ص ٥٦٣ ـ ٥٩١.

(٣٧٧) من قصيدة: «Lullaby» in: Edith Sitwell, *Selected Poems* (Harmondsworth, UK: Penguin Books, 1952), p. 33.

(٣٧٨) «مدينة السندباد» في: السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، المصدر نفسه، ص ٤٧٢ ـ ٤٧٣.

كما أخذ عنها صورة قابيل. تقول هي: «محوطاً بحمرة الشمس مثل قابيل»[٣٧٩]. ويقول هو:

يولد قابيل لكي ينتزع الحياة
من رحم الأرض ومن منابع المياه
فيُظلم الغدُ[٣٨٠]

وفوق ذلك كله صورة طائر الفولاذ: «لكن أجنحة الفولاذ تبعث بك إلى راحتك»[٣٨١] (ستويل). وقد أوردها السياب بالمعنى نفسه: «ما زال طائر الحديد يذرع السماء»[٣٨٢] غير أن المطر عند ستويل لا يشبه مطر السياب. ففي قصيدتها «ما زال يهطل المطر» التي يقول عنها س. م. باورا إنها قصيدة «قد تكون من أعمق القصائد وأشدها إثارة مما كتب في الإنكليزية عن الحرب»[٣٨٣]، يكون المطر صورة دمار وموت، يأتي من السماء. لكن السياب لم يتخذ هذه الصورة المعكوسة للمطر (رغم وجود أصولها الأولى في الثقافة الإسلامية: «حجارة من سجّيل» وهي عبارة قرآنية) بل حسب المطر والماء مصدر حياة وخصب في الأساس، على الأسلوب الإليوتي. وهو يخاطب جميلة بوحيرد، البطلة الجزائرية هكذا: «عشتار لم ترو بالأمطار ما رويت»[٣٨٤]، ويتكلم بعبارة المسيح: «قلبي هو الماء هو السنبل»[٣٨٥]. ومثل ذلك: «... لو يفجّر الرعود والبروق والمطر، ويطلق السيول»[٣٨٦]؛ فالمطر منقذ كما في هذا المثال:

على رعشات ماء، قطرة همست بها نسمة
لنعلم أن بابل سوف تغسل من خطاياها[٣٨٧]

في اثنتين من أفضل قصائد السياب، «أنشودة المطر» و«مدينة بلا مطر» يكون من المفارقة احتباس المطر عمن هم في أشد الحاجة إليه. فمن النادر أن يجد السياب

---

(٣٧٩) من قصيدة: «Street Song» in: Sitwell, Ibid., p. 35.

(٣٨٠) «مدينة السندباد» في: السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، المصدر نفسه، ص ٤٧٠.

(٣٨١) من قصيدة: «Lullaby» in: Sitwell, Ibid., p. 33.

(٣٨٢) «من رؤيا فوكاي» في: السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، المصدر نفسه، ص ٣٥٨، وقد كررها في قصيدته «مرثية جيكور» في: السياب، المصدر نفسه، ص ٤٠٣.

(٣٨٣) Bowra, *Edith Sitwell*, p. 35.

(٣٨٤) «إلى جميلة بوحيرد» في: السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، المصدر نفسه، ص ٣٨٣.

(٣٨٥) «المسيح بعد الصلب» في: المصدر نفسه، ص ٤٥٨.

(٣٨٦) «سربروس في بابل» في: المصدر نفسه، ص ٤٨٣.

(٣٨٧) «مدينة بلا مطر» في: المصدر نفسه، ص ٤٩١.

المطر مصدر خطر كما تجده ستويل: «من... خبّأ الوباء في المطر؟»[٣٨٨] هذه عبارة للسياب من «مدينة السندباد»، وهي قصيدة تدين بالكثير إلى شعر ستويل، وبخاصة إلى قصيدتها «ما زال يهطل المطر». غير أننا بشكل عام، نجد صورة المطر عند السياب بعيدة الجذور في اتصالها بصورة المطر التقليدية عند العرب، إذ كان الشاعر القديم يريد للمطر أن يسقي أرضاً قاحلةً، أو قبراً، أو بقعة مهجورة كان يسكنها الحبيب، وهكذا. لكن صورة المطر عند السياب يغلب أن تحمل نقيضتي العقم والخصب، الموت والحب، الفقر والخير العميم، كما نجد ذلك على أحسنه في «أنشودة المطر». وهو هنا يذكرنا كثيراً بإليوت.

إن أثر ت. س. إليوت في السياب أكثر تخفّياً من أثر ستويل، لكنه مهم جداً كذلك. ولا يمكن هنا متابعة تفاصيل ذلك الأثر جميعه بل يجب الاكتفاء بمثالين. فوصْفُ السياب الصوت البشري الذي يرتفع في احتجاج عقيم أنه يابس مُترب: «أصيح، حتى تئن القبور، من رجع صوتي وهو رمل وريح»[٣٨٩]، يذكّر بعبارة إليوت في قصيدة «الرجال الجوف» إذ يقول:

أصواتنا اليابسة، عندما
نهمس معاً
هادئة بلا معنى
كالريح في عشب يابس[٣٩٠]

---

(٣٨٨) «مدينة السندباد» في: المصدر نفسه، ص ٤٦٩ ـ ٤٧٠.

(٣٨٩) «رسالة من مقبرة» في: المصدر نفسه، ص ٣٨٩.

(٣٩٠) T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays, 1909-1950* (New York: Harcourt, Brace and Co., 1952), p. 56.

قارن أيضاً أبيات إليوت في «The Waste Land» أي «الأرض اليباب»:

لا وجود حتى للصمت في الجبال
سوى رعد مجدب عقيم بلا مطر

مع بيت السياب «سحائب مرعدات مبرقات دون أمطار» الوارد في قصيدة «مدينة بلا مطر» في: المصدر نفسه، ص ٤٨٧ ويبدو أن السياب قد تأثر كثيراً بهذين البيتين (كلا المثالين بأسلوب التقرير المباشر)

هيئة ولا شكل، ظل ولا لون،
قوة مشلولة، إشارة ولا حركة

من «الرجال الجوف»، ص ٤٧. قارن بقول السياب:

نزع ولا موت
نطق ولا صوت
طلق ولا ميلاد

من «العودة إلى جيكور» في: السياب، «أنشودة المطر» في: المصدر نفسه، ص ٤٢٤.

وتكرار السياب كلمة «المطر» في «أنشودة المطر» قد يكون صدى لأبيات إليوت:

بل صوت ماء فوق صخرة
حيث الحسّون الناسك يغرّد في أشجار الصنوبر
سقسق سقسق سق سق سق[٣٩١]

السيّاب شاعر أصيل، لكن شعره مليء بالأصداء الأدبية من شعر الآخرين.

لم ينس السياب قط تفاصيل طفولته وبواكير شبابه. وهو في هذا يختلف كثيراً عن شعراء مثل أدونيس وخليل حاوي ويوسف الخال الذين يبدو أنهم قد ولدوا بالغين بلا أدنى أثر من تلك الاكتشافات الغريزية في أيام الطفولة التي تعطي الحياة أولى تجاربها الصادقة النقية. فشعر السياب يزدهي بمشاهد من تلك الأيام الأولى، بما فيها من إثارة[٣٩٢] ولوعة عميقة سببها موت أمه المبكّر. وكان مقدراً لذكرى ذلك الموت أن تظل تراوده فيسجلها بأسلوب يفطر القلب حتى أكثر من مأساة مرضه القاتل وانتظاره البطيء المريع للموت في نهاية حياته القصيرة. وتتمثل تجربة الطفل الدقيقة في مثل هذه الظروف على أشدها رهافة في الأبيات التالية:

كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام:
بأن أمه ـ التي أفاق منذ عام
فلم يجدها، ثم حين لجّ في السؤال
قالوا له: «بعد غدٍ تعود» ـ
لا بد أن تعود
وان تهامس الرفاق أنها هناك
في جانب التل تنام نومة اللحود
تسفّ من ترابها وتشرب المطر[٣٩٣]

في هذا النوع من التجربة يقف السياب مستقلاً عن أي أثر. فحدّة صوره

---

(٣٩١) «The Waste Land» in: Eliot. Ibid., p. 48.

(٣٩٢) انظر مثلاً قصيدته الطريفة «شناشيل ابنة الجلبي» في: السياب، «شناشيل ابنة الجلبي،» في: السياب، المصدر نفسه، وهي ذكرى خبرة مثيرة. عند شعراء آخرين مثل توفيق صايغ وصلاح عبد الصبور تظهر ذكريات الطفولة المثيرة كذلك لكنها لا تنتاب الشاعر ولا تلح عليه. انظر مثلاً قصيدة صايغ «سيكولوجية رجعية» في: صايغ، **ثلاثون قصيدة**، وقصيدة عبد الصبور «الملك لك» في: صلاح عبد الصبور، **الناس في بلادي**، ط ٢ (القاهرة: دار المعرفة، ١٩٦٢).

(٣٩٣) «أنشودة المطر» في: السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، المصدر نفسه، ص ٤٧٤ ـ ٤٧٥.

وواقعها الدرامي[٣٩٤] كما يظهر في المثال الأخير توجد في كثير من قصائده. في الصورة التالية يكاد المرء يرى ويسمع الرجل والمرأة يسيران على الدرب الليلي الكئيب:

ولأوصلتك يا إقبال في ليلة رعد ورياح وقتام
حاملاً فانوسي الخفاق تمتد الظلال
منه أو تقصر، إذ يرعش في ذاك السكون
ذلك الصمت سوى قعقعة الرعد، سوى خفق الخطى بين التلال
وحفيف الريح في ثوبك، أو وهوهة الليل مشى بين الغصون[٣٩٥]

إن للسياب قدرة عجيبة على إضفاء أشكال ملموسة على المشاعر، كما في هذين المثالين، وكلاهما يشير إلى مشاعر العجز والعقم:

حجارٌ ندائي، وصخرٌ فمي
ورجلاي ريحٌ تجوب القفار[٣٩٦]

ثم:

ويمناي: لا مخلب للصراع فأسعى بها في دروب المدينة
ولا قبضة لابتعاث الحياة من الطين..
لكنها محض طينة..[٣٩٧]

وفي شعره كذلك حميمية مع الأشياء الطبيعية تضفي عليها نوعاً من القيمة الإنسانية. وثمة إحساس مكتوم من الابتهاج بالطبيعة في شعره يذكّرنا بلوركا[٣٩٨]، ولكنه يختلف عن لوركا بما يخيم عليه من شعور بالمأساة الشخصية. وقد مرّ ذكر

---

(٣٩٤) مما يناسب في هذا المقام تعريف ماتيسن للعنصر الدرامي في الشعر: «يتجلّى العنصر الدرامي في الشعر في القدرة على إيصال الإحساس بحياة حقيقية، الإحساس **بالحاضر المباشر** - أي بخصوصية اللحظة الكاملة... هذه القدرة على تصوير خصوصية الحياة نفسها نادرة لأنها تعتمد على تمثل قوي للتجربة وتتطلب من الشاعر لذلك حساسية موحّدة، وهي قدرة شعورية تستطيع دمج العاطفة بالفكر». انظر: Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot*, pp. 67-68.

(٣٩٥) «جيكور أمي» في: السياب، «شناشيل ابنة الجلبي.» في: السياب، المصدر نفسه، ص ٦٥٨.

(٣٩٦) «لأني غريب» في: السياب، «المعبد الغريق.» في: المصدر نفسه، ص ١٩٦.

(٣٩٧) «جيكور والمدينة» في: السياب، «أنشودة المطر،» في: المصدر نفسه، ص ٤١٩.

(٣٩٨) انظر: Young, *The Victorious Expression: A Study of Four Contemporary Spanish Poets: Miguel de Unamuno*, p. 148.
حيث يتكلم على لوركا و«المرح المتجذر في فكر الطفولة الذي يجد تعبيراً عنه في أشياء الطبيعة الصغيرة».

صوره السمعية في حديثنا عن اللغة: تساقط الماء الدافق، وزخات المطر، وتلاحق الموج والصيحات، ووقع أقدام الأطفال، وأزيز الرصاص في الليل، وصوت الشاعر الصاعد من قبر الأحياء الواسع يصرخ في وجوه الموت المتعددة. وثمة حضور دائم لأصوات العنف والخديعة تقف على النقيض الكامل مع طبيعة الشاعر الرقيقة بتأثيرها الملطف للعنف؛ وثمة دائماً أقدام الصغار: «خفاف الخطى يعبرون الدروب بلا غاية»[٣٩٩].

أما خليل حاوي فإنه يفكّر بالصور، معتمداً غالباً على الاستعارات والرموز. وهو يمتلك قدرة كبيرة على الإتيان بصور دقيقة واضحة: «نعش السكارى»[٤٠٠]، ويقصد البغي؛ «ذئاب الدرب»[٤٠١] ويقصد الرجال الذين يبحثون عن اللذة في الليل؛ «انحلّت شباكاً من خيوط العنكبوت»[٤٠٢]؛ «كفّاك من صخر»[٤٠٣]؛ «مصهر الكبريت»[٤٠٤]؛ «خفاش مذهب»[٤٠٥] ويقصد التراث والخرافات؛ أو مثل هذين البيتين المشهورين:

تولد الفكرة في السوق بغيّاً
ثم تقضي العمر في لفق البكارة[٤٠٦]

وفي البيتين التاليين يصف حاوي الشاعر الذي يخدم ملذات «الكبار» من أجل المال:

لم يزل شاعرهم ينسلّ من جيب
لجيب خلف دينار صغير[٤٠٧]

حيث تتراءى صورة الفأر بشكل خفي. وفي أمثلة كهذه يظهر الشاعر كفاءة كبيرة في إبداع الاستعارة، لكنه قد يخفق في ذلك في أمثلة أخرى: «ضباب وسخ

(٣٩٩) «يقولون تحيا» في: السياب، «شناشيل ابنة الجلبي،» في: السياب، المصدر نفسه، ص ٦٤٦.
(٤٠٠) «نعش السكارى» في: حاوي، **نهر الرماد، شعر خليل حاوي**، ص ٤١.
(٤٠١) «جحيم بارد» في: المصدر نفسه، ص ٤٧.
(٤٠٢) المصدر نفسه، ص ٤٩.
(٤٠٣) «بلا عنوان» في: المصدر نفسه، ص ٥٣.
(٤٠٤) «في جوف الحوت» في: المصدر نفسه، ص ٦٦.
(٤٠٥) «عودة إلى سدوم» في: المصدر نفسه، ص ١٢٢.
(٤٠٦) «المجوس في أوروبا» في: المصدر نفسه، ص ١١٤.
(٤٠٧) «عودة إلى سدوم» في: المصدر نفسه، ص ١٢٣.

مهترئ الوجه»[٤٠٨] و«العفن المطمور في الظلال»[٤٠٩] حيث تكون العلاقة بين أجزاء الصورة تجريدية مصطنعة لا يمكن الإمساك بها.

شعر حاوي، كشعر أدونيس، ترفده الأفكار، وهو صوت المفكر المثقف[٤١٠] الذي يعالج التجربة ويفسرها بمعادلاتها الفكرية لا الوجدانية. ويغلب أن تكون القصيدة، كما في «جنيّة الشاطئ» و«ألعازر عام ١٩٦٢»، مبنيّة على فكرة رئيسة، يدعمها شيء من التجربة الفعلية وتغذيها عاطفة قوية يستطيع الشاعر استحضارها. والواقع أنه مما يُحمد للشاعر قدرته على تصوير روح تتمزق باللوعة والقلق، على الرغم من وجود هذا الأساس الفكري في أغلب قصائده. لكن القارئ يشعر دائماً أن الشاعر يتحدث على مستوى عالٍ من الوعي، ويغشاه إحساس أن هذا الشعر لا يصوِّر، بل لا يستطيع أن يصوِّر الحياة على حقيقتها، لكنّه يصوّر موقفاً بعينه سبق التفكير فيه، ووجد طريقه إلى تجربة الشاعر الروحية. ويصدق ذلك بشكل خاص على مجموعتيه **الناي والريح** و**بيادر الجوع**.

لكن أكبر مثلبة في شعر حاوي هي كثرة اعتماده على الصور المنفّرة جداً، وقد سبق وصفها والحديث عنها[٤١١]. فهو لا يكف عن إغراق شعره باستعارات تعبّر عن معاني الخراب والفساد والنفور. وينتج من ذلك شعر عصبي شديد التوتّر، يبدو أحياناً كأن شاعره مصاب بالحمّى، كما نرى في هذين المثالين:

وأخاف من كبريت صاعقة
يفجّر فيهما ضحك الجنون[٤١٢]

وربما انشق ضمير الصمت عن شمس بلا ضوء
وحمّى أنجم محمرّة يغزلها الجنون
وربما توّجك الجنون[٤١٣]

لا بأس من وجود الغضب في الشعر، لكنه في شعر حاوي يبدو مبالغاً فيه. وهذا عيب مؤسف، قد يسارع فيبعد عنه القارئ الذي قد يتقبّله في قصيدة واحدة، لكن هذا الهياج إذ يسري في تضاعيف دواوين كاملة قد يَجعل القارئ يضيق به

(٤٠٨) «وجوه السندباد» في: حاوي، **الناي والريح، شعر خليل حاوي**، ص ٦٤.

(٤٠٩) «عند البصارة» في: المصدر نفسه، ص ١٣.

(٤١٠) انظر ما يقوله شقيق الشاعر، الناقد إيليا حاوي عن ذلك في: إيليا حاوي، «المضمون الوجودي في الناي والريح،» **الآداب**، السنة ٩، العدد ٤ (نيسان/ابريل ١٩٦١)، ص ١٩.

(٤١١) انظر ص ٧٤١ من هذا الفصل.

(٤١٢) «الكهف» في: حاوي، **بيادر الجوع**، ص ١٢.

(٤١٣) «عند البصارة» في: حاوي، **الناي والريح، شعر خليل حاوي**، ص ١١.

ذرعاً، لا من ناحية عاطفية وجمالية وحسب، بل من ناحية فكرية كذلك. والواقع أن هذا العيب الذي يزيد منه إيقاع شعري مبهور النَفَس قد يحوّل الاهتمام عن صوره الأخّاذة الأخرى مثل «أتقنَ الدوخة من خصر لخصر»(٤١٤)، وهي صورة تنطوي على سخرية وتركيز شديد ودقة بارعة. وفي المثل التالي وصف للجسد الأنثوي، تنبع صورته من الأدب الشعبي مباشرة، ويجيء مؤثّراً على الفور:

النعنع البرّي يمرح في مطاوي السفح
والريحان أدغالاً بأوديتي يهيج(٤١٥)

إن التجديد الحقيقي في مجال الصورة الذي ساعد البياتي في إرسائه في الخمسينيات هو استعمال الصورة الموسّعة التي يدعوها إحسان عباس بـ «الصورة الطويلة العريضة»، والصورة العريضة هذه تتكون من عدة وحدات من الصور مرسومة أفقياً بحيث يستوعب المرء المشهد بأكمله، ممتداً أمامه، ممتلئاً بالحركة والمشاهد الصغيرة والأصوات. ومن أحسن الأمثلة على ذلك في شعر البياتي قصيدة «سوق القرية» و«الحديقة المهجورة»(٤١٦). وقد اقتبس هذا النوع من الصور شعراء آخرون مثل صلاح عبد الصبور(٤١٧).

وربما كان البياتي نفسه قد تأثر في ذلك بقصيدة السيّاب «السوق القديم» التي كتبها عام ١٩٤٨. لكن أسلوب البياتي في «سوق القرية» يفوق أسلوب السياب، وصوره أكثر مغامرة، إذ يحوّل السيّاب قصيدته إلى تعبير رومانسي عن فرد مستوحش في مكان غريب.

والصورة الطويلة، من ناحية أخرى، نوع من الصورة الموسّعة التي يروي فيها المتحدث تجربته الخاصة. وهي تتكون في العادة من تطور دينامي يستخدم فيه الشاعر غالباً أسلوب تيّار الوعي. ومن بين قصائد البياتي التي ينطبق عليها هذا الوصف قصائد «الآفاق»، و«القرصان»، و«الملجأ العشرون» وجميعها في **أباريق مهشّمة**. بعد ذلك استخدم هذا النوع من الصور كثيراً في شعره في مجموعات مثل **الذي يأتي ولا يأتي** (١٩٦٦)، **الموت في الحياة** (١٩٦٨)، حيث استغل رموزاً ذات طبيعة أسطورية، تنتظم قصائد بأكملها.

---

(٤١٤) «وجوه السندباد» في: المصدر نفسه، ص ٥٠.

(٤١٥) «جنية الشاطئ» في: حاوي، **بيادر الجوع**، ص ٢٤.

(٤١٦) انظر القصيدتين في: البياتي، **أباريق مهشمة**، وانظر أيضاً قصائد مشابهة مثل «فيت مين» وهي مقطع عرضي للحياة تظهر في الوقت نفسه مظهرين: المظهر الثوري ومظهر الحياة الراكدة، وانظر أيضاً قصيدة «القرية الملعونة».

(٤١٧) انظر مثلاً قصيدته «هجم التتار» في: عبد الصبور، **الناس في بلادي**، وقسمها الأكبر مثال على صورة عريضة تمثل مشهد غزوة واندحار.

ثمة أساس عاطفي في صور البياتي، إذ يشيع في أغلبها نوع من ضباب الأسى فيكسبها رهافة وألفة، حتى عندما تكون صوراً جديدة. وهذا إنجاز كبير، ففي مثل هذا المقترب العاطفي الأساس، والانشغال بالحياة واستمراريتها، وانهماك الشاعر في تجارب الحياة المتنوعة، تجارب الحب والموت والعذاب والانتصار النهائي، يكمن الاختلاف الأساسي بين شعر البياتي وشعر التصويريين (الإيماجيين). فكما سبق أن رأينا، تجيء صور البياتي الموسّعة مرتبطة دائماً بالمعنى الرمزي في ذهن الشاعر، ولا تستعمل لذاتها مطلقاً. ويدين البياتي بالكثير إلى عدد من شعراء اليسار أمثال ناظم حكمت وإيلوار وأراغون وبابلو نيرودا وماياكوفسكي، لكن أسلوبه يبقى أسلوبه وحده، وهو أسلوب استطاع الحفاظ عليه طوال السنين، فازداد تعقيداً حتى اكتمل نضجه في **سفر الفقر والثورة** عام ١٩٦٥. وقد كان شعره مليئاً بعقيدة شديدة الإيمان بالمستقبل الزاهر للصراع الشيوعي، مما يضفي على صوره مسحة الغبطة: «الليل تطرده قناديل العيون»[٤١٨]

وسروتنا تصنع المعجزات
عصافيرها بانتظار الغد[٤١٩]

أو مسحة من اللوعة المحترقة:

... وموتاك الصغار
بلا قبور، يأكلون
أكبادهم، وعلى رصيفك يهجعون[٤٢٠]

ومثل ذلك:

كأعين الموتى على طريق
بغداد
كانت أعين الأطفال[٤٢١]

أو نبرة ازدراء متجهّم:

كل القوافي أصبحت يا سيدي كالبغلة العرجاء[٤٢٢]

---

(٤١٨) «العودة» في: البياتي، **المجد للأطفال والزيتون**، ص ١٣.

(٤١٩) «قطار الشمال» في: المصدر نفسه، ص ٦٦.

(٤٢٠) «أغنية إلى يافا» في: المصدر نفسه، ص ٦.

(٤٢١) «الربيع والأطفال» في: عبد الوهاب البياتي، **أشعار في المنفى** (القاهرة: دار الديمقراطية الجديدة، ١٩٥٧).

(٤٢٢) «حسرة في بغداد» في: عبد الوهاب البياتي، **سفر الفقر والثورة**، **شعر عبد الوهاب البياتي** (بيروت: دار الآداب، [١٩٦٥])، ص ٥٣.

ومثل:

الصحف الصفراء في زماننا
. . . .
تطلق غربان الحروف السود
تحثو أوجه القرّاء بالتراب(٤٢٣)

ويظهر البياتي سيطرة أكبر على صوره في **سفر الفقر والثورة** وفي المجموعات اللاحقة إذ يرسل صوره أحياناً واحدة بعد أخرى، مراعياً تلاؤم صورها وصلاحيتها لتماسك المعنى.

فهو يصف الشاعر في البلاط القديم هكذا:

أصبحتَ في بلاطه حجرْ
ليلاً بلا سَحَرْ
قيثارة مقطوعة الوتر
عباءة بالية، مسمارْ
صفراً يدور في الفراغ، آلةً تدار(٤٢٤)

ويظهر نضجه الشعري في هذه المجموعة بشكل رائع في قصيدة «الزومية» وهي واحدة من أفضل قصائد البياتي بعد «أباريق مهشمة». وقد استلهم البياتي أسلوب أبي العلاء المعرّي في تعقيده وهجر أسلوبه البسيط السهل المباشر، فأخرج قصيدة تقوم على تناقض ذي نوعية عالية:

يا حافر البئر بأوجاعه ... ومُودِعاً رحمته في السقاء
وجاعلاً من كلماتي فماً ... يصيح في الليل بلا أصدقاء
عمِّقْ وعمّق فغداً ينتهي ... عذابك الأسود بعد اللقاء
خبزك مسموم فكلْ ما اشتهت ... نفسك ولتنعمْ بطول البقاء(٤٢٥)

لكن صور البياتي، على الرغم من أصالتها غالباً، يندر أن تتميز بجمال نادر فريد البهاء، وهي، شأن أغلب الصور عند الشعراء المحدثين، تفتقر إلى الأناقة في

---

(٤٢٣) «الصحف الصفراء» في: عبد الوهاب البياتي، **النار والكلمات** (بيروت: دار الكاتب العربي، [١٩٦٤؟])، ص ١١٥.

(٤٢٤) «العباءة والخنجر» في: البياتي، **سفر الفقر والثورة**، **شعر عبد الوهاب البياتي**، ص ٤٥ ـ ٤٦.

(٤٢٥) المصدر نفسه، ص ٦٢.

الغالب. كما أنها ليست بالصور المقنعة دائماً[٤٢٦]. وهذا مثال من استخدامه الصورة بشكل غير مناسب: «ومخالب الموت الصموت، نثرت خيوط العنكبوت»[٤٢٧].

من الصعب أن يتصور المرء المخالب تنثر الأشياء، أو كيف يمكن نثر بيت العنكبوت. وهذا مثال صورة أخرى أُسيء اختيارها:

وروائح العشب الخبيث من السواقي المظلمات
تطفو على وجه الحديقة كالنبيذ[٤٢٨]

حيث يخفق المرء في رؤية موقع الخمر في هذه الصورة. وإلى جانب هذه الصورة الجميلة: «موعدنا الحشر فلا تداعبي قيثارة الجسد»[٤٢٩] نجد الشاعر يورد هذه الصورة النافرة:

أوصال جسمي أصبحت سماد
في غابة الرماد[٤٣٠]

فهنا يتعذر رؤية الرماد صورةً للغابة. ولا شك في أنّ البياتي شديد الولع بصورة الرماد ويستعملها غالباً بشكل أكثر قبولاً، كقوله «حقول الرماد»[٤٣١].

وثمة عيب مهم آخر يفسد تأثير صور البياتي، وذلك في تناوله الإيقاع. فهو يبدو واقعاً تحت سيطرة موسيقى شعره، ولو أنه يظهر تنويعاً أكبر في الإيقاع والموسيقى من حاوي. وهو إذ يكتب في مواضيع بالغة الجدية، أو مأسوية أحياناً، لا ينجح دوماً في تصوير وضع مقنع، والسبب الرئيس في ذلك هو تلك السيولة الدافقة في موسيقاه. ففي قصيدة جادة مثل «عذاب الحلاج» يخف أثر المأساة بسبب سيولة مفرطة غير فنيّة في لغة القصيدة، وبسبب التنويع المتواصل في القافية[٤٣٢].

---

(٤٢٦) يؤكد جليل كمال الدين أن البياتي أكثر اهتماماً بالمضمون منه بالشكل. انظر: كمال الدين، **الشعر العربي الحديث وروح العصر: دراسات نقدية مقارنة**، ص ١١٠. انظر أيضاً مناقشة إحسان عباس حول المآخذ على الصورة عند البياتي، في: عباس، **عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث**، ص ٩٠ ـ ١٠٢.

(٤٢٧) «الحديقة المهجورة» في: البياتي، **أباريق مهشمة**، ص ٩٣.

(٤٢٨) المصدر نفسه، ص ٩٥.

(٤٢٩) «رماد في الريح» في: البياتي، **سفر الفقر والثورة**، **شعر عبد الوهاب البياتي**، ص ٢٩.

(٤٣٠) المصدر نفسه.

(٤٣١) «الأرض الطيبة» في: البياتي، **المجد للأطفال والزيتون**، ص ٥٥.

(٤٣٢) البياتي، **سفر الفقر والثورة**، **شعر عبد الوهاب البياتي**، ص ١١ ـ ٢٧. يرى شكري عياد أن البياتي يبلغ الجلال لا المأساة في شعره. فهو يعجب بموسيقاه ويثني عليه كثيراً. محمد شكري عياد، **تجارب** =

وقد تكون بعض المثالب في شعر البياتي ناتجة من رغبة في إيصال رسالة شاملة عن الحب والإيمان والشجاعة إلى أوسع جمهور ممكن، مما جعله أحياناً يقصّر في حق التقنيّة الشعرية المتمرّسة، ولم تنقذ شعره من هذا الوضع تلك الحماسة المستمرة التي لقيها من المعجبين الكثار الذين أغدقوا مديحهم على شعره من دون أي تحفّظ[٤٣٣]. والجدير بالملاحظة أيضاً أن التأثير العام في شعر البياتي يصدر إجمالاً من مجموع أشعاره، لا من قصائد معينة، كما هو الحال في شعر السياب، فالسياب يُعرف بعدد من القصائد المتميزة لا بمجموع شعره. ولا شك في أن الجاذبية الدائمة في شعر البياتي تصدر عن مقاربته الصادقة المخلصة للحياة التي كثيراً ما تتصف بالحماسة والرقة، ومن قدرته النادرة على تصوير الواقع الإنساني في صفته البسيطة وتضاده المستمر: الأمل، واليأس، والحب والكره، والكبرياء والاحتقار، والحنان والقسوة. وبالرغم من نظرة البياتي الشاملة، فإن شعره يكشف عن انشغال دائم بالوضعية الإنسانية الفعلية في الجزء الذي يعيش فيه من العالم. وقبل كل شيء يستهوي هذا الشعر قارئه بما فيه من نبرة متوقدة من الحب والتكريس:

الشمس في مدينتي
تشرق والأجراسْ
تقرع للأبطالْ
فاستيقظي حبيبتي
فإننا أحرارْ[٤٣٤]

ليس عند توفيق صايغ صور نافلة أو زائدة عن حاجة القصيدة. وهي قد تفتقر إلى التلقائية التي نجدها في صور السياب، لكنها تظل دقيقة المعنى وجوهرية في بنية القصيدة. تُبنى القصيدة عند توفيق صايغ بالدرجة الأولى على معنى دقيق تدعمه صور

=**في الأدب والنقد** (القاهرة: دار الكاتب العربي، ١٩٦٧)، ص ١٤٦. لكنه يقول إن صوره ليست واضحة دائماً أو متماسكة، ومن الغريب أنه يعزو ذلك إلى ما يحسبه «العنصر السوريالي» في شعره. ويضيف أن البياتي، أكثر من أي شاعر آخر من جيله، يثير مشكلة «الفهم في الشعر» (ص ١٤٧). وهذا أمر عجيب لأنه عند المقارنة مع شعر أغلب شعراء الطليعة خارج مصر، نجد شعر البياتي واضحاً في العادة وسهلاً على الفهم رغم أنه يتصاعد واثقاً نحو مزيد من التوهج.

(٤٣٣) انظر كتابين من المقالات المجموعة بأقلام عدد من الكتاب: **عبد الوهاب البياتي، رائد الشعر الحديث**، مجموعة من المؤلفين (دمشق: دار اليقظة العربية، ١٩٥٨)، و**مأساة الإنسان المعاصر في شعر عبد الوهاب البياتي**، مجموعة من المؤلفين (القاهرة: الدار المصرية، ١٩٦٦)، وجميع المقالات تثني على الشاعر.

(٤٣٤) «١٤ تموز» في: عبد الوهاب البياتي، **كلمات لا تموت** (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٠)، ص ٥٣.

تساعد في إظهار وضوحه الأساسي. وهو كثيراً ما يلجأ إلى الصورة الموسّعة[٤٣٥]، كما يفعل البياتي في **أباريق مهشمة**، رغم أنه لا يوجد من دليل على تأثير متبادل بينهما.

في مقال عن **القصيدة ك** تصف كاتبة هذه السطور صور صايغ كالتالي:

«والقصيدة عادة سلسلة من صور محسوسة بالغة الدقة تشير إلى معانٍ مجردة أو مشاعر خفية ما كان للقارئ أن يفهمها إلا من خلال الصور. ويغلب أن تكون هذه... صوراً تشبه المنمنمات، تشكل وحدات في صورة كاملة [وموسّعة] تحكم القصيدة... والصور في شعر توفيق تدهشنا بأصالتها. فمن الواضح [كذلك] أن هذا الشاعر يمتلك وعياً مدهشاً بالعالم من حوله، لأنه لا يستقي صوره من عالم التصور المجرد [بل من الحياة حوله]»[٤٣٦].

يخاطب صايغ مهرته (الرمزية) بهذه الطريقة:

اركضي حيث طاب لكِ
ولا تقفي إن احمرّ ضوء[٤٣٧]

وهنا يرسم صورة للحياة في مدينة كبيرة:

يا شوارع امتدي
....
واحتضني تحت المصابيح
النصف مضاءة
عجائز يتمتمن جذلات مفجعات[٤٣٨]

وهنا يستقي صورته من الحياة المعاصرة: «امتطيت صاروخاً وئيداً لم يختبر بعد»[٤٣٩] وبعض صوره يأخذها من تراث العالم الثقافي: «مالي أراك التفقت بالعلم الأبيض»[٤٤٠]. ومثل ذلك: «يغرز الدبوس في الدمى». وبحثه عن الطرافة يتخذ شكل الدعابة الصرف أحياناً، ومثال ذلك:

---

(٤٣٥) انظر مثلاً «من الأعماق صرخت إليك يا موت» والقصيدة رقم ٢٤ في: صايغ، **القصيدة ك**.

(٤٣٦) الجيوسي، «القصيدة ك،» ص ١٤٢.

(٤٣٧) «من الأعماق صرخت إليك يا موت» في: صايغ، المصدر نفسه.

(٤٣٨) المصدر نفسه، القصيدة ٢٣.

(٤٣٩) المصدر نفسه، القصيدة ١٨.

(٤٤٠) المصدر نفسه، القصيدتان ١٧ و١٦ على التوالي.

دنياك واسعة

. . . . . .

اتركها لي

أبلطها إذا شئت أو أفجرها زيوتا

أطمطها إن طاب لي أو أغرز ببالونها مسمار سبات[٤٤١]

ومثل:

هذا الكتاب الجسيم

صفحات الأرباح فيه عذارى

والمخاسر جزء تلو جزء[٤٤٢]

ومثل:

كما تزغرد الخالات لمولد صبي بعد تسع[٤٤٣]

وهذه كلها صور أكثر ملاءمة للنثر منها للشعر.

يجب أن نذكر صايغ على أنه شاعر ذو دقة كبيرة في التعبير، يميل إلى الدعابة الساخرة. وقد يتطلب تذوق شعره استعداداً خاصاً. ولكن حتى أولئك الذين لا يستمتعون بكتابته يجب أن يتمكنوا من رؤية القيمة الفنية في أسلوبه وتقنيته الخاصة. فبوسع المرء أن يتعلم الكثير من طريقة تناوله الصور ومن دقتها وتماسكها وملاءمتها للموضوع. ليس من المأمون محاولة تصنيف الموهبة الأصيلة تحت مدرسة معينة أو مذهب عام. لكن الذي يمكن قوله عموماً عن أعمال توفيق صايغ الشعرية[٤٤٤] إنها تستوحي التراث الإنكليزي الحديث أكثر مما تستوحي غيره. فما لديه من دقة ووضوح هدف يشير إلى أثر إليوت المتغلغل في أعماله، لكن ذلك من الرهافة بحيث لا يسمح بمقارنة مباشرة من دون صعوبة.

ويستطيع صلاح عبد الصبور[٤٤٥] الإتيان بصور نضرة برّاقة تتصف بالرقة والحيوية:

(٤٤١) المصدر نفسه، القصيدة ٢.

(٤٤٢) المصدر نفسه، القصيدة ٣.

(٤٤٣) «عن جميلة الجزائرية» في: المصدر نفسه.

(٤٤٤) تحدثت بصورة أوسع عن توفيق صايغ في متابعتي للحداثة الشعرية. انظر الملاحق في نهاية هذا الكتاب.

(٤٤٥) تحدثت بصورة أوسع عن صلاح عبد الصبور في متابعتي للحداثة الشعرية. انظر الملاحق في نهاية هذا الكتاب.

حزن تمرّد في المدينة
كاللص في جوف السكينة
كالأفعوان بلا فحيح(٤٤٦)

إن شعره مليء بمشاهد متنوعة من الشرق الأوسط، يصوّر فيه مختلف وجوه الحياة في مدن مصر وقراها؛ وجوه الناس التي ترسخ حيةً في ذاكرة القارئ(٤٤٧)، حاملة خصائصها الوطنية من رقة وضراوة، وتلك التجربة العاطفية الخاصة. ويغلب أن تكون صوره ذات جاذبية عاطفية خاصة:

انخلع القلب وولّى هارباً بلا زمام
وانكسرت قوادم الأحلام(٤٤٨)

لكنها ليست دائماً بالصور المقنعة، فقد تكون مضطربة وغير ملائمة أحياناً؛ في هذا البيت يصعب على المرء تصور عربة محطمة تدور: «وهناك مركبة محطمة تدور على الطريق»(٤٤٩). وصفة «محنيّة» تطلق على القمصان: «قمصانهم محنيةٌ مصبوغة بنثار دم»(٤٥٠)، و«انقضاض» في وصف حركة الشقوق «هول انقضاض الشقوق»(٤٥١)، ومن الواضح أنها جميعها غير مناسبة. ومثل هذا الاستعمال غير الدقيق للكلمات ليس نادراً في شعره. ولصلاح عبد الصبور، كالبياتي، كثير من المعجبين، فشعره يحظى بالاهتمام الرئيس لدى النقاد المصريين(٤٥٢) الذين يبحثون فقط في ملامح شعره

(٤٤٦) «الحزن» في: عبد الصبور، **الناس في بلادي**، ص ٨٧.

(٤٤٧) انظر مثلاً قصائد مثل «الناس في بلادي» في: المصدر نفسه، حيث نجد وصفاً جذاباً للعم مصطفى، حكيم القرية وراويها وحفيده خليل المتمرد الصامت، والوصف الأخاذ لشخصية زهران في «شنق زهران». انظر أيضاً زكي نجيب محمود الذي يعترض على قصيدة عبد الصبور «الناس في بلادي» حيث يرفض وصفه الشعب المصري، في: زكي نجيب محمود، «ما هكذا الناس في بلادي،» في: محمود، **فلسفة وفن**، ص ٣٥٢ ـ ٣٥٧. لكن نقد زكي نجيب محمود يضع معاني حرفية زائدة على ما كان الشاعر يقصد في كلماته.

(٤٤٨) «أحلام الفارس القديم» في: صلاح عبد الصبور، **أحلام الفارس القديم** (ديوان) (١٩٦٤)، ص ٩٢.

(٤٤٩) «هجم التتار» في: عبد الصبور، **الناس في بلادي**، ص ٥١.

(٤٥٠) المصدر نفسه، ص ٥٢. في هذه الصورة نقص آخر: فاستعمال «مصبوغة» توحي بدم أكثر مما يتناسب مع استعمال رشاش الدم.

(٤٥١) المصدر نفسه.

(٤٥٢) انظر مثلاً: النويهي، **قضية الشعر الجديد**، وإسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية**، حيث يشكل شعر عبد الصبور المركز الأساس تقريباً من أمثلة الأساليب الجديدة في الشعر العربي الحديث على حساب عدد من التجارب الطليعية.

الإيجابية، كحساسيته، واستيعابه ما استطاع من تراث البشرية الثقافي، والصورة العريضة للحياة التي يعكسها، والوضع العاطفي الخاص الذي يميّز شعبه، وقدرته على إخضاع لغة الشعر إلى مستوى الحديث العادي، وهكذا. أما عيوب شعره فهي لا تناقش في العادة. ولكن العيوب في بواكير شعر عبد الصبور كانت أساسية تشكل مآخذ خطرة أحياناً، وكان بمقدور نقّاده أن يساعدوه في وقت مبكر في التغلّب عليها. لكنه بعد ذلك، في مسرحيته **عذاب الحلاج** (١٩٦٥)، يظهر نضجاً أكبر وسيطرة أعظم على صوره، وكانت هذه المسرحية بداية تطور نحو شعر ناضج كبير الأهمية في حركة الحداثة الشعرية العربية.

إن الشعراء المحدثين يتطلعون دوماً إلى مصادر جديدة للصور، ويدرسون جميع مصادر الإلهام والتجربة الممكنة ليكتشفوا طرقاً جديدة للتعبير عن أنفسهم. إنه «قدر» الشعراء، كما يؤكد س. م. باورا أن «يكونوا مضطرين دوماً إلى اكتشاف شيء جديد»[٤٥٣]. لقد مرّ بنا كيف أن مسالك حقيقية قد فتحت في مجال الصورة وكيف أن الصور المستهلكة واللغة البالية قد تجنبها الشعراء الطليعيون، عامدين. ويحس المرء بأنه من المستحيل على شعراء الطليعة العرب الذين يكتبون اليوم أن يتخلّوا عن هذا البحث عن الجديد والنضر في الصورة واللغة، بل إن المرء ليتوقع جهداً أكبر نحو تواصل متزايد مع الحياة الحديثة وهيمنة أشد على الواقع.

ولكن البحث العامد عن صور جديدة وطريقة جديدة في تكوينها ستكون له مساوئه ولا شك. ويبدو من المؤكد أن كثيراً من الشعراء سوف يأتون بصور لا تشكل جزءاً من تجربتهم، ينطبق عليها قول سيسيل دي لويس بأنها صور تصدر من منبع بارد[٤٥٤]. ثم إن كثيراً من الشعراء السائرين على خطى شعراء سابقين ذوي أصالة مثل أدونيس وحاوي، سوف يستغلون الجرأة الجديدة في ابتكار الصور لإبداع صور غير مناسبة، تفتقر إلى المحتوى وقوة الإيحاء[٤٥٥]. وفي عقد السبعينيات نجد زيادة ملحوظة في الاتجاه الذي رسّخه حاوي في استعمال صور منفّرة جداً لدى عدد كبير من الشعراء الذين أظهروا أحياناً اضطراباً شديداً في تكوين الصور.

---

(٤٥٣) Bowra, *The Background of Modern Poetry: An Inaugural Lecture Delivered on 10 May 1946*, p. 3.

(٤٥٤) Day Lewis, *The Poetic Image*, p. 107.

(٤٥٥) كتبت هذه الدراسة في نهاية الستينيات وقد صدقت هذه الكلمات في تجربة السبعينيات، انظر بحث الكاتبة لموضوع الحداثة الشعرية في الملاحق.

ج ـ التشبيـه

يُعرَّف التشبيه[٤٥٦] على أنه «مقارنة شيء بشيء، وتتضح الإشارة إليه بكلمة «مثل» أو «كاف التشبيه»[٤٥٧]. إن النقد الشعري العربي المعاصر قد حمل كثيراً على استعمال التشبيه. يقول إيليا حاوي: إن الصورة التي تقوم على التشبيه تخالف في الغالب طبيعة التجربة الشعرية، لأن التقاط الشبه بين ظاهرتين مختلفتين يقوم أصلاً على نهج منطقي ينفذ من المقدمات إلى النتائج بالتفكير والإدراك من دون الشعور والمعاناة»[٤٥٨].

ويصف مصطفى ناصف التشبيه بأنه «المُصيب المقارب» للشيء المقارن، وأن «في الإصابة والمقاربة الإيضاح والتقوية والتحديد»[٤٥٩].

وللوصف الأخير ما يوازيه في الكتابات الغربية: «والتشبيه، من خلال وظيفته الوصفية يؤدي فوراً إلى الإطناب والاستطراد، وهو انحدار من الاستعارة باتجاه ما هو وصفي ومنطقي؛ ومن نمط شعري أكيد إلى نمط نثري»[٤٦٠].

في دراسة س. م. باورا عن الشعر البطولي، يرى في التشبيه وسيلة يستطيع الشاعر بها أن يمسك بـ «تلك الترابطات الخيالية والعاطفية التي لا يقوى على بلوغها الأسلوب التقريري الحرفي». فحتى التشبيهات البسيطة كقولك عن رجل قوي إنه «يشبه بُرجاً» نجدها «تبلغ الهدف فوراً؛ فهي تنير الوضع للحظة»[٤٦١].

يمكن النظر إلى التشبيه على أن له وظيفة تختلف عن وظيفة الاستعارة، لأنه أكثر دقة ويمكن حصره بسهولة بأحد أوجه المقارنة التي قد تكون هي كل ما يريد الشاعر الإشارة إليه، كما في هذا المثال من السيَّاب:

فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء

---

(٤٥٦) انظر تلخيص آراء النقاد العرب القدامى عن التشبيه ودوره البارز في الشعر القديم، وذلك في: ناصف، **الصورة الأدبية**، الفصل بعنوان: «المعنى الأدبي والتشبيه،» ص ٤٦ ـ ٧٢.

(٤٥٧) «Simile,» in: *Encyclopedia of Poetry and Poetics*.

(٤٥٨) الحاوي، «الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر،» ص ٥٣.

(٤٥٩) ناصف، **الصورة الأدبية**، ص ١٨٦، وانظر أيضاً ص ٦١ حيث يهاجم الوضوح في الشعر.

(٤٦٠) «Simile.» in: *Encyclopedia of Poetry and Poetics*.

(٤٦١) C. M. Bowra, *Heroic Poetry* (London: Macmillan; New York: St. Martin's Press, 1961), p. 267.

ونشوة وحشية تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمرْ[٤٦٢]

يعيّن هذا لنا صفة واحدة مشتركة في هذه المقارنة[٤٦٣]، إذ يسترعي الشاعر النظر هنا إلى عنصر واحد من عناصر الشبه. فمن الواضح أن الرعشة التي يحسّ بها الشاعر لا تشبه تجربة الطفل في الارتعاش إلا من حيث الشدة، وفي حالة كهذه يجب تحديد المقارنة. ففي الاستعارة ثمة مزج كبير بين وجوه الشبه. وفي ما يلي مثال من التشبيه المحدود الغاية من شعر أدونيس: «المهاجر المطفأ كالقنديل»[٤٦٤]، حيث يكون القنديل المنطفئ وجه الشبه الوحيد المطلوب. والتشبيه هنا ملائم مكتفٍ بذاته.

أغلب شعراء الطليعة مقلّون في استعمال التشبيه، ويفضلون عليه الاستعارة والرمز وغيرهما من أشكال المواربة، حتى إن خليل حاوي، الشديد الوعي بدقائق أسلوبه، يغالي في تجنب استعمال التشبيه. يعينه في ذلك أنه لا يكتفي عادة بالأوصاف الجزئية بل يبدو دائماً كأنه يسعى إلى الوصف الأكمل للموضوع الذي يتناوله. ولكن التشبيه ليس إلا صيغة واحدة من الصيغ البلاغية العديدة، وإذا أحسن الشاعر استعمال التشبيه أدّى ذلك إلى اغتناء أكبر في وسائل الوصف. فالتشبيه يساعد في تنويع أسلوب الشعر ونسيج أسلوبه. ومن الأساليب التي لا شك في تأثيرها دائماً سرد التشبيهات المتلاحقة التي تتوالى كالعنقود:

بلا انتهاء ـ كالدم المراق، كالجياع
كالحب، كالأطفال، كالموتى ـ هو المطر[٤٦٥]

بعد مقطع طويل يخلو من أي تشبيه، يسكب السياب فجأة هذه التشبيهات مجتمعة. هنا لا تقوم التشبيهات بدور تفسيري بل بدور عاطفي. فهي تنخطف في

---

(٤٦٢) «أنشودة المطر» في: السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٤٧٥.

(٤٦٣) «Simile.» in: *Encyclopedia of Poetry and Poetics.*

يصف ناصف مفهوم التشبيه عند الجاحظ بهذه الكلمات «إن التشبيه يفيد الغيرية لا العينية. وإن التشبيه لا يخرج المتشابهات من أحكامها وحدودها، وإن إطلاق الكلب على الإنسان لا يعني الخلط بين تعريفهما». هنا يصف الجاحظ واحدة من خصائص التشبيه. لكن ناصف لا يبدو متفقاً معه. ناصف، **الصورة الأدبية**، ص ٥٣ ـ ٥٤.

(٤٦٤) «ياسمينة» في: أدونيس، «المسرح والمرايا،» في: أدونيس، **الآثار الكاملة**، ص ٥٣٨.

(٤٦٥) «أنشودة المطر» في: السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٤٧٦.

ذهن القارئ فتستدعي ترابطات عاطفية ذات معانٍ داخلية مألوفة(٤٦٦). ولا يمكن النظر إلى هذه التشبيهات على أنها تؤدي إلى الإطناب والاستطراد، بل هي وسيلة لتركيز عاطفي كبير. فالتناقض السيّابي الممتاز في المقطع السابق يضفي عليه رهافة خاصة. لكن بُعد المتناوَل، أي بعد المشبّه عن المشبّه به، وهو أمر مرغوب فيه جداً في استخدام التشبيهات المفردة(٤٦٧)، كهذا المثال من أدونيس «أملس مسدود بلا حياة، كجسد الحصاة»(٤٦٨)، لا يبدو أنه ضروري جداً في استخدام التشبيهات المجمّعة (أو العنقودية). ويعلق باورا على الطبيعة «المتواضعة» و«البسيطة» و«الصياغية»، بل «التقليدية» في هذه التشبيهات المجمّعة. ويضيف أنه مع ذلك «ثمة مكسب في تجاورها» قائلاً إن «كل تشبيه يساهم بشيء، لكن النتيجة العامة لها مجتمعة أكبر من محض مجموع هذه التشبيهات معاً»(٤٦٩). وهذه النتيجة العامة التي لا يزيد في تفسيرها، يجب أن تكون، كما يبدو، الأثر العاطفي الذي يُحدثه تجميع التشبيهات هذه. ولأن الصور المألوفة أكثر غنى في ترابطاتها العاطفية(٤٧٠) يسهل فهم هذا المثال:

لأن من ذرى بلادنا ترقرق السلام
وفاض من بطاحها محبة خضراء مثل نبتة الحقول
ورقة بيضاء كالأزهار في الخميل
ورحمة زهراء
كقلب أمهاتنا
كفرحنا بعيدنا
كالقطن حين يستنير لوزه جنى(٤٧١)

---

(٤٦٦) يقول باورا عن ذلك «هذا أسلوب يتبعه كثيرون ممن يستعملون التشبيه. فهو يسترعي الانتباه إلى أكثر من مظهر في وضع معقد ويظهر كم يرى الشاعر منه». Bowra, *Heroic Poetry*, p. 272.
وفي موضع آخر يقول باورا «عندما يريد الشاعر إحداث أثر شديد البروز فإنه قد يكدس التشبيهات... قاصداً أن يضيف في كل منها شيئاً جديداً» (ص ٢٧٣). وتحاول المناقشة السابقة أن تبين أن هذا الأثر عاطفي.

(٤٦٧) «Simile,» in: *Encyclopedia of Poetry and Poetics*.
انظر أيضاً: ناصف، **الصورة الأدبية**، ص ٦٤ و٦٧ حيث يفسر أفكار عبد القاهر الجرجاني في الاتجاه نفسه.

(٤٦٨) «جسد الحصاة» في: أدونيس، «المسرح والمرايا،» في: أدونيس، **الآثار الكاملة**، ص ٤٥٥.

(٤٦٩) Bowra, *Heroic Poetry*, pp. 272-274.

(٤٧٠) يقول سيسيل دي لويس أن الصورة الحديثة غير مألوفة ولذلك «تكون ضعيفة في ترابطاتها العاطفية». Day Lewis, *The Poetic Image*, p. 105.

(٤٧١) من قصيدته «سأقتلك» في: عبد الصبور، **الناس في بلادي**، ص ١٤٧ ـ ١٤٨، وتلاحظ الغلطة العروضية في البيت السادس.

سبق أن استعمل عبد الصبور تشبيهاً واحداً فقط في هذه القصيدة، قبل أن يفاجئنا بهذا الحشد من التشبيهات، وأغلبها مألوف، لكنها تنتهي بتشبيه طريف في هذا البيت: «كالقطن حين يستنير لوزه جنى».

وقد يخلص المرء إلى القول هنا إن التشبيه، ولو أنه في العادة أقل كثافة، وبالتالي أقل شاعرية من أشكال أخرى من الصور، يمتلك صفاته الخاصة، التي إذا ما استعملت بشكل مناسب ومحدود، يمكن أن تغني وتنوّع في بنية القصيدة وأثرها.

خامساً: الأساليب الموازبة

١ ـ الرمـز

إن الرمز واحد من أكثر أشكال الموازبة شيوعاً في شعر الطليعة العربي. الرمز هو تعمّد استخدام كلمة أو عبارة لتدل على شيء آخر، لا بالتشابه (لأن الرمز، على نقيض الاستعارة والتشبيه، يفتقر إلى المشبّه به)، بل بالإيحاء والإشارة. ويختار الشاعر الرمز على هواه ليقوم مقام «فكرة أو نسق أفكار»[٤٧٢]. وقد يوصف بأنه نوع من القناع يغشّي هذه الأفكار. لكن ج. والي يرى أن «الرمز... يكون دوماً وسيلة لنقل المشاعر وحالات الوعي المعقدة النادرة، ولا يكون أبداً وسيلة لنقل مذهب أو أفكار»[٤٧٣]، وهي فكرة يعتنقها عز الدين إسماعيل في حديثه عن الرمز والأسطورة في الشعر العربي المعاصر[٤٧٤]. وإذ يوافق المرء تماماً على أن الرمز الشعري لا يمكن

= وفي قصيدة للكاتبة بعنوان «أذرع الكتان» تجتمع تشبيهات أربعة، هي الوحيدة في القصيدة وتظهر في بداية المقطع. وهذه قصيدة عن الموت تحاول وصف طقوس الجنازة في المشرق. وهنا ينتهي الوصف ويبدأ نوع من، تعداد مآثر الشاب الميت، محاكاة للأسلوب الشعبي. وقد استخدمت التشبيهات المألوفة بقصد إيجاد علاقة مع الاستعمال الشعبي.

من المسجى كأمير نائم، كفارس ألقى السلاح
كعاشق أرهقه الحب، كنسر لعبت بحوله نكب الرياح

من: الجيوسي، **العودة إلى النبع الحالم**، ص ١٧٦، وهذا المقطع من شعر البياتي تكثر فيه التشبيهات:

نـاديـت بـاسـمـك والجـليد
كـالـليل يهـبـط فـوق رأسـي كـالـضـبـاب
كـعـيـون أمـك فـي وداعـي، كـالمغـيـب

من قصيدة «أغنية إلى ولدي علي» في: البياتي، **المجد للأطفال والزيتون**، ص ٥٧.

(٤٧٢) E. M. W. Tillyard, *Poetry, Direct and Oblique*, 5th ed. (London: Chatto and Windus, 1959), p. 63.

(٤٧٣) Whalley, *Poetic Process*, p. 171.

(٤٧٤) إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ٢٠٠ ـ ٢٠١.

قطعاً أن يكون وسيلة للتعبير عن مذهب، لأن للمذهب رموزه الثابتة، أو للتعبير عن أي نسق أفكار صرف، فإن المرء لا يستطيع أن يوافق على أن الرمز لا تستدعيه سوى العاطفة. ولكن إذ يدرك المرء أن الأفكار لا تكون لدى الشاعر الأصيل فكراً صرفاً بل إنها تفرض نفسها على الشاعر عاطفياً أيضاً، يتبيّن للمرء خطّ يوحّد بين هذين المفهومين. ففي التجربة الشعرية تثير الأفكارُ العواطفَ، وفي أغلب الأحوال تؤدي العواطف إلى أفكار توضحُها، أي العواطف، وتضبط حدودها.

إنّ في أدب كل أمة رموزاً تقليدية: ففي العربية يوجد القمر، السيف، الهلال، الصليب (والأخيران حديثان نسبياً في مضمونهما) وهكذا. وهذه جميعاً تحمل معاني يعرفها الجميع. لكن الشاعر الرمزي لديه رموزه التي تخصه من دون غيره[٤٧٥]. وهذه بالطبع أكثر صعوبة في التأويل، لكنها أكثر إثارة وجدوى.

مع أن أغلب شعر الطليعة العربي رمزي بوجه عام، إلا أن أولئك الشعراء لا ينزعون جميعاً إلى استخدام الرموز بالمعنى الشخصي السابق الذكر. ومع أن السياب، وهو البارع في الاستعارة، يستخدم بعض الرموز الشخصية، إلا أن القيمة الرمزية في شعره تبقى أكثر عمومية وتنزع نحو النموذج الأعلى. وأكثر رمزَين يستخدمهما السيّاب هما القرية والمدينة، وهما قد أصبحا رمزين عامّين في الشعر العربي الحديث، وجزءاً من الأعراف الشعرية الحديثة المستقرة. إنهما رمزان للبراءة والكرامة الإنسانية من جهة، ورمزان للاضطهاد والمادية والغربة من جهة أخرى، وقد بات يستعملها بالمعنى نفسه عدد من الشعراء المعاصرين مثل البياتي وحجازي وحاوي[٤٧٦].

ويميل بعض الشعراء إلى استخدام رموز متكررة بعينها خلال أغلب أعمالهم[٤٧٧]، مما يضفي عليها نوعاً من التماسك ويعين الشاعر على بلوغ تكثيف

---

(٤٧٥) يقول ادموند ويلسون: «يمكن تعريف الرمزية بأنها محاولة... لإيصال مشاعر شخصية متفردة». انظر: Edmund Wilson, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930* (New York: London: C. Scribner's Sons, 1942), pp. 21-22.

(٤٧٦) انظر: عز الدين إسماعيل، «الشاعر والمدينة،» في: إسماعيل، المصدر نفسه، ص ٣٢٥ - ٣٤٩، وانظر أيضاً: كمال الدين، **الشعر العربي الحديث وروح العصر: دراسات نقدية مقارنة**، حيث يناقش هذه النقطة في مواضع عدة، انظر مثلاً مناقشته موضوع القرية في شعر البياتي (ص ٣٥ - ٥٥) وموضوع القرية والمدينة عند السياب (ص ١٩٣ - ٢٣١)؛ وعن رفض أحمد عبد المعطي حجازي المدينة، انظر: حجازي، **مدينة بلا قلب**، وهي مجموعة تضم عدداً من القصائد في هذا السياق.

(٤٧٧) يرمز يوسف الخال إلى الحرية بالبحر وهو رمز يرد عدة مرات في ديوانه **البئر المهجورة**. أما هذا المثال فهو من قصيدته «وحدة»: «الدواليب وأقدام غزاة وعفاريت بها يزرح البحر» وهذا الآخر من قصيدة «Memento Mori»: «كان موج البحر يرتد عن الشط عياء». وهذا من «الدعاء»: «أيها البحر، أيها الأمل البحر».

أكبر، لأن الشاعر إذ يبدع «رمزاً حقيقياً، شيئاً له دلالة دائمة إلى [فكرة أو] عدد من الأفكار، يكون في تكراره اقتصاد واضح»(٤٧٨). ولكن ثمة بعض المآخذ على ذلك، لأن الرمز قد يغدو مملاً مع مرور الوقت ويمكن أن يقف عائقاً أمام إبداع أصيل مختلف، وأن يصبح عرضة لاستعمال الآخرين، وينقلب عُرفاً مشاعاً للجميع. ونحن نجد في الشعر العربي الحديث رموزاً كالبحر والمطر والريح حاق بها هذا المصير.

إن استخدام الرموز في الشعر العربي الحديث موضوع واسع يتعذر تناوله بشكل كامل في هذه الدراسة. فشعر أدونيس مثلاً مليء بالرموز، إلى جانب أنواع أخرى من المواربة. ويستعمل خليل حاوي عدداً من الرموز الأساسية التي تنتشر في طول القصيدة فترفد معناها. فقصائده عن السندباد، إلى جانب «ألعازر عام ١٩٦٢» تعتمد على رمزية نمطية بالغة التأثير، أما قصيدته «جنيّة الشاطئ»(٤٧٩) فتقوم على رمزين رئيسين يعكسان اختيار الشاعر الخاص وهما: الفتاة الغجرية والكاهن، يقفان متواجهين. فالشاعر يرمز بالفتاة الغجرية إلى الحيوية والبراءة الأولى:

تفاحة الوعر الخصيب، صبيةٌ
سمراء من خيم الغجرْ
قلب الصباح يشع من نهديَّ
عنقود الدّررْ

كما يرمز بالكاهن «الأسود الداجي المقنّع بالرماد» إلى الحضارة، وهو بوسائله المعقّدة الفاسدة يسعى إلى تدمير براءة الفتاة وحيويتها، وينجح بتحويلها إلى عجوز «شمطاء تنبش في المزابل عن قشور البرتقال».

في قصيدة محمد مصطفى بدوي «التلال»(٤٨٠) ثمة كذلك رمزان رئيسان: التلال والبحيرة. وهذان الرمزان مليئان بالترابطات، لذلك يمكن تفسيرهما بأكثر من طريقة واحدة. التلال لم يرها أحد، لكن الجميع يتحدثون عنها ويشتاقون إليها:

. . . يسردون سرّ التلال
وقد تلألأت الأشواق
في العيون

لكن البحيرة الخرساء التي يعرفها الجميع موجودة: «غير أنّا على يقين جميعاً من وجود البحيرة الخرساء». يمكن أن يشير ذلك إلى أي عالم مثالي لم يتحقق (أو بالأحرى

---

(٤٧٨) Tillyard, *Poetry, Direct and Oblique*, p. 65.

(٤٧٩) حاوي، **بيادر الجوع**، ص ١٩ ـ ٣١، وانظر بشكل خاص مقدمة الديوان.

(٤٨٠) بدوي، **رسائل من لندن**، ص ٤١ ـ ٤٦.

لا يمكن تحقيقه بحسب المفارقة المرهفة في القصيدة)، هذا من جهة. ويشير من الجهة الأخرى إلى عالم الواقع؛ ويمكن أن يرمز أيضاً إلى العالم الآخر وما فيه من توكيد (عجيب؟) على الحياة الأبدية وحتمية الموت في الحياة الدنيا. مثل هذه الرموز التي تحمل أكثر من معنى واحد يوجد في عدد من القصائد المعاصرة الجيدة، مثل قصيدة نازك الملائكة «الأفعوان»[٤٨١] حيث يمكن أن يشير الوحش إلى كابوس شخصي وعام في الوقت نفسه، ومثل قصيدة توفيق صايغ النثرية «من الأعماق صرخت إليك يا موت»[٤٨٢]، حيث يكون الطراد على ظهر المهرة رمزاً لرحلة الشاعر السريعة (أو رحلة الإنسان) خلال الحياة نحو موته أو رمزاً لإسراع الشاعر نحو ذروة الحب.

لكن شعراء الطليعة لا يعدّون أنفسهم رمزيين. فهم يستعملون الرموز كما يستعملون عدة أشكال أخرى من المواربة، وأحياناً قد يلتمسون التأثير في القول المباشر. وهم في الواقع يفيدون من التجربة الشعرية في التراث العربي والغربي معاً. فليس المهم بالنسبة إليهم أن يكتبوا على طريقة الرمزيين والصوريين أو السورياليين أو الوجوديين، بل أن يصوّروا الحياة والوضعية الإنسانية في عالمهم مستعملين أفضل الوسائل المتاحة لهم وهي كثيرة. إن وسيلتهم، كما يقول س. م. باورا في حديثه عن شعراء الغرب المحدثين، تكمن في «واقعية خيالية لا تعترف بحدود أمام الروح الشاعرة، بل تفترض أن بوسعها إيجاد مادتها في أي مجال من مجالات الحياة»[٤٨٣].

٢ ـ التضمين أو الإشارة

التضمين «إشارة ضمنية إلى عمل أدبي آخر، إلى فن آخر، إلى التاريخ، إلى شخصيات معاصرة، أو ما يشبه ذلك»[٤٨٤]. ويصف تليارد (E. M. Tillyard) التضمين فيقول إنه مواربة: «تقوم على عبارة تنطوي على أكثر مما تفصح عنه كلماتها، لأن تلك الكلمات تستدعي إحالة إلى سياق أدبي، وإذا كان ذلك السياق معروفاً لدى القارئ فلا بد أن يُغني المعنى كثيراً»[٤٨٥].

---

(٤٨١) الملائكة، «شظايا ورماد،» في: الملائكة، **ديوان نازك الملائكة**، ج ٢، ص ٧٥ ـ ٨١.

(٤٨٢) صايغ، **القصيدة ك**.

(٤٨٣) Bowra, *The Creative Experiment*, p. 10.

(٤٨٤) «Allusion,» in: *Encyclopedia of Poetry and Poetics*

ويربط تليارد التضمين بالأدب «إشارة واعية أو غير واعية إلى مقطع أدبي». انظر: Tillyard, *Poetry, Direct and Oblique*, p. 67.

(٤٨٥) المصدر نفسه.

لقد استُعمِل التضمين أحياناً من أجل «إظهار المعرفة»(٤٨٦). وكان هذا شائعاً في الماضي، غير أنّ الشعراء المحدثين كذلك يمكن أن يغريهم ما يقدمه التضمين من فرصة لإظهار براعتهم وسعة معرفتهم. لكن التضمين له وظائف أكثر أهمية. فقد يستخدم من أجل إثارة استجابة عاطفية عند قارئ أو جمهور «يشارك الشاعر في تجربة ما أو معرفة معيّنة»(٤٨٧). وفي العربية الحديثة كان التضمين موضع استغلال كبير عند الشعراء العقائديين، وبخاصة في شعر المنابر. وهذا المثال من يوسف الخطيب يدل على ذلك:

واتركوا الدار فهي ملك ذويها ولقد آن أن يُدقَّ الباب

هي هذي الزنود، أعلامنا الحمر، تعالت يمور فيها الشباب(٤٨٨)

وفي هذا إشارة واضحة إلى بيت شوقي الشهير المثير:

وللحرية الحمراء باب بكل يد مضرجة يدق

وفي البيت التالي يشير سليمان العيسى، ربما من دون وعي منه إلى ذكر الديار الذي يتردد لدى الشاعر القديم في وقوفه على الأطلال:

هذي ديار الأهل.. في خاطري سكرى.. بأنسام الصبا تعبقُ(٤٨٩)

لكن وظيفة التضمين الأكثر فنية تقع في استخدامه «لإغناء عمل أدبي بدمج أصداء عمل آخر في السياق الجديد»(٤٩٠). وفي هذا المجال لا بدّ أن ينطوي التضمين على «معنًى ثابت» فيقوم بوظيفته الأساسيّة، وهي تكثيف المعنى واختصار التفصيل(٤٩١)، لأن استعمال التضمين يقوم على الاقتصاد والتركيز. «ففي أقل عدد

---

(٤٨٦) «Allusion,» in: *Ecyclopedia of Poetry and Poetics*.

انظر أيضاً: المصدر نفسه، ص ٦٩، حيث يقول تليارد: «يشير الكاتب تضميناً، من دون قصد إلى علاقة محددة دائماً، بل بغرض الإعلان عن إدراكه الكامل لما يشير إليه من تراث الأدب».

(٤٨٧) «Allusion,» in: *Encyclopdia of Poetry and Poetics*.

(٤٨٨) «المغاوير» في: الخطيب، **عائدون**، ص ٢٢.

(٤٨٩) «الأرسوزي» في: سليمان العيسى، **أعاصير... في السلاسل**، ط ٣ (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٣)، ص ١٥٢.

(٤٩٠) «Allusion,» in: *Encyclopeia of Poetry and Poetics*.

(٤٩١) Tillyard, *Poetry, Direct and Oblique*, p. 68.

انظر أيضاً: Grover Cleveland Smith, *T. S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning*, A Phoenix Edition, 6th ed. (Chicago: Phoenix Edition, 1965), p. 60.

ممكن من الكلمات يمكن استثارة نص أدبي كامل غنيّ بالترابطات»(٤٩٢). ولكي يكون التضمين مؤثراً لا بُدّ أن يعتمد أولاً على وجود تراث أدبي راسخ مشترك مع القارئ أو المستمع، ولكي يكون ناجحاً يجب «أن يشير إلى نصوص معروفة جداً أو مألوفة بشكل معقول»(٤٩٣).

تعدد **موسوعة الشعر وفنونه** بضعة أنماط من التضمين، لكن يعنينا هنا منها اثنان: **الأول** تضمين موضوعي يشير إلى أحداث قريبة العهد. ويكثر هذا في الشعر العربي الحديث، الطليعي منه والمنبري(٤٩٤)؛ **والثاني** تضمين مجازي وهو أسلوب يستخدم «العنصر المتردد [أي مادة التضمين] وسيلة للمغزى الشعري الذي يكتسبه في السياق الجديد»(٤٩٥). وهذا أغنى أنماط التضمين وأكثرها تعقيداً، لأنه يعتمد على غنى التراث الأدبي واستمراريّته. والواقع أن هذا النمط من التضمين يشكّل عنصر توحيد في الأدب وقد يبلغ درجة من الانسجام مع التراث الأدبي لا يمكن بلوغها بوسائل أخرى. ومن الطبيعي أن يكون مثل هذا النوع من التضمين معتمداً على تراث الشاعر الأدبي نفسه. وأغلب التضمين الذي يُدرجه الشاعر عفواً إنما يصدر عن هذا التراث، إذ أصبح جزءاً من التجربة الجمالية التي اكتسبها بشكل طبيعي كل من الشاعر والقارئ أو الجمهور وتمثلها أكثر من أي أدب أجنبي. من ناحية ثانية يبقى الأدب العالمي مجالاً رحباً أمام الشعراء. لكن صعوبة إيصال منطويات التضمين المستقاة من الأدب العالمي إلى القارئ يمكن أن تجعل منها محض إشارة مقصودة، لأن الشاعر لا يستطيع أن يعتمد على «علاقة حميمة بين الشاعر وجمهوره»(٤٩٦). فعلى الشاعر أو دارسيه توفير تفسير يأخذ بيد القارئ نحو معنى السياق. ومن الطبيعي أن هذا النوع من الإشارة لا يؤدي وظيفته في أي نوع من أنواع الشعر الشفوي.

والتضمين الواعي في الشعر العربي الحديث قد استوحى الكثير من استخدام

---

(٤٩٢) Tillyard, Ibid., p. 71.

انظر أيضاً: Aldous Huxley, *Literature and Science* (London: Chatto and Windus, 1963), p. 26, حيث يقول إن التضمين الأدبي وسيلة للتعبير عن معاني الحياة المتشابكة.

(٤٩٣) Tillyard, Ibid., p. 71.

(٤٩٤) مثال جيد على ذلك قصيدة نزار قباني بعنوان «الحب والبترول» في: قباني، **حبيبتي**، ص ١٦٤ ـ ١٧١، وهي قصيدة حديثة بأسلوب التقرير المباشر لكنها تضم عدداً من الإشارات إلى سلوك مشين لنمط من العربي المترف وإلى أحداث سياسية راهنة.

(٤٩٥) «Allusion,» in: *Encyclopedia of Poetry and Poetics*.

(٤٩٦) المصدر نفسه.

ت. س. إليوت للتضمين في قصيدة «الأرض اليباب» وغيرها من القصائد(٤٩٧). وفي شعر البياتي كثير من التضمين والاقتطاف المباشر مما يبيّن تغلغل أثر إليوت في شعره(٤٩٨).

ويستعمل البيّاتي التضمين بنوعيه: الموضوعي والمجازي، الذي يتراوح بين الإشارة إلى الشعارات السياسية: «يا، يسقط المستعمرون»(٤٩٩) والإشارة إلى أحداث قريبة:

ويسلخون جلودنا، وسيصنعون
منها فراء للعواهر والقياصرة الصغار(٥٠٠)

كما يتراوح بين المبادئ السياسية: «حريّة، عدل، مساواة»(٥٠١) والاستعمال الشعبي، كما في هذه الإشارة المزدوجة:

كوريقة صفراء يا ريح الشمالْ
عبر البحيرات العميقة والبساتين احمليني والتلالْ(٥٠٢)

ثمة ما يثير الحنين في استعمال «ريح الشمال» هنا في أغنية الحطّاب التي تنبع من لبّ الأغاني الشعبية: «ريح الشمالي غيّر اللونا»؛ والإشارة المزدوجة هنا تعود كذلك إلى شلي في قصيدة «أغنية لريح الغرب» وهذا المقطع المشهور:

أوّاه، احمليني موجةً، ورقةً، غيمةً!
فإنيّ أتهاوى على أشواك الحياة، أدمى!

ويستعمل البياتي كذلك الأمثال: «ما حكَ جلدك مثل ظفرك»(٥٠٣) و«كل

---

(٤٩٧) حول استعمال التضمين عند إليوت، انظر: Tillyard, Ibid., p. 72 et seq.; Grover Cleveland Smith, «Memory and Desire in: «The Waste Land».» in: Smith, *T. S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning*, pp. 72-98 and esp. p. 60 et seq.

انظر أيضاً مقطعاً من مقالة: I. A. Richards, «The Poetry of T. S. Eliot.» in: Jay Martin, comp., *A Collection of Critical Essays on «The Waste Land»*, Twentieth Century Interpretations-A Spectrum Book (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, [1968]), pp. 44-45.

(٤٩٨) حول أثر إليوت في شعر البياتي في هذا السياق، انظر: عباس، **عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث**، ص ٢٤ ـ ٢٥.

(٤٩٩) «الباب المضاء» في: البياتي، **أباريق مهشمة**، ص ١١٨.

(٥٠٠) «البريد العائد» في: البياتي، **المجد للأطفال والزيتون**، ص ٧٠.

(٥٠١) «فيت مين» في: البياتي، **أباريق مهشمة**، ص ٢٤.

(٥٠٢) «الحديقة المهجورة» في: المصدر نفسه، ص ٩٤.

(٥٠٣) «سوق القرية» في: المصدر نفسه، ص ٣٥، والواقع أن هذه القصيدة تكثر فيها الأمثال: «زرعوا ولم نأكل»؛ «ما حك جلدك مثل ظفرك»؛ «لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم» و«أبداً على أشكالها تقع الطيور».

الدروب هنا إلى روما تؤدي»[٥٠٤]؛ وإلى مقاطع أدبية قديمة:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم[٥٠٥]

أو حديثه مثل «والخبز والحرية الحمراء والغد والمصير»[٥٠٦] مشيراً إلى بيت شوقي السابق الذكر. وهو يشير كذلك إلى عبارات شائعة في الصحافة والإذاعة:

ما زلنا بخير والعيال
- والقمل والموتى - يخصّون الأقارب بالسلام[٥٠٧]

كما يشير إلى الكتاب المقدس: «فليدفن الأموات موتاهم»[٥٠٨].

في **أباريق مهشمة** يقدم البياتي من دون شك أكبر تجميع من التضمينات في الشعر العربي الحديث، لكن غيره من الشعراء قد استغلوا هذا الأسلوب الشعري المهم كذلك. وبوجه عام لا يكون استخدام التضمين في الشعر العربي الحديث شديد الاختلاف عن استخدام البياتي له، رغم أن بعض الشعراء يظهرون قدراً أكبر من التعقيد.

فيوسف الخال، على وجه الخصوص، يظهر رهافة كبرى في استعمال الإشارات التوراتية وغيرها. في القصيدة الأولى من **البئر المهجورة**، وهي إهداء إلى عزرا پاوند، يستعمل الخال تضمينات تشير إلى موضوعات توراتية (ورقة التين، الصلب) وإلى الأساليب الشعرية عند پاوند ومصيره السياسي. هنا تناظر قريب رهيف بين پاوند والمسيح، وبين پاوند المعلّم والشخصية الأدبية المضطَهدة. وبين الخال نفسه:

١ - سألناك ورقة تين

٢ - فإنّا عراة، عراة

٣ - أَثِمنا إلى الشعر فاغفر لنا

---

(٥٠٤) «الباب المضاء» في: المصدر نفسه، ص ١١٦.

(٥٠٥) المصدر نفسه.

(٥٠٦) «فيت مين» في: المصدر نفسه، ص ٢٥، لكن عبارة «الحرية الحمراء» قد غدت مألوفة بشكل مفرط مما يجعلها تفقد قدرتها الإيحائية. عن هذه الناحية في العبارات يقول تليارد «تميل العبارات شديدة الألفة إلى الانعزال عن سياقها فتغدو جزءاً من الكلام السائر لا من الأدب. ثم تتقولب في ترابطات جاهزة فترفض التفرع كما يحدث للمقاطع الأدبية عندما ترد في سياق شديد الغنى». انظر: Tillyard, *Poetry, Direct and Oblique*, p. 71.

(٥٠٧) «الملجأ العشرون» في: البياتي، **أباريق مهشمة**، ص ١٣، وعبارة «ما زلنا بخير» تنطوي على مفارقة مما يضيف إلى المغزى في الموقف الذي يريد الشاعر أن يعرضه.

(٥٠٨) المصدر نفسه، ص ١٣.

٤ ـ وردّ إلينا الحياة

٥ ـ لك الوعد: إنا سنضرب في

٦ ـ الأرض نبني بدمع الجبين

٧ ـ عوالم للشعر من عبقر

٨ ـ مفاتيحهن

٩ ـ جراحك للأولين

١٠ ـ عزاء ودرب خلاص لنا

١١ ـ إذا صلبوك هناك: اليهود

١٢ ـ فإنك تبعث حياً هنا(٥٠٩)

تكثر الإشارات التوراتية في شعر الخال. أما قول تليارد بأن التضمينات التوراتية بخاصة تميل إلى أن تكون مألوفة جداً، لذلك تفقد مغزاها الضمني، وتغدو جزءاً من الكلام أكثر منها جزءاً من الأدب»(٥١٠)، فإنه قول لا ينطبق على استعمال هذه الإشارات في الأدب العربي. فالإشارات التوراتية غير شائعة في العربية، لأنها دخلت إلى الشعر حديثاً إلى جانب الاصطلاحات والعبارات التوراتية والمسيحية. لذلك فإن شعر الخال يفيد كثيراً من نضارة هذه الإشارات، كما يفيد منها الشعر المنثور عند توفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا. وهذا المثال من جبرا فيه تضمين موضوعي طريف:

فعلى الجبل، حيث أقيمت خشبة الوعيد
انفجرت صرخة الماء هلاهل(٥١١)

إن بالإمكان استعمال الإشارة الأدبية بأسلوب المفارقة، كما يمكن أحياناً قلب المعنى تماماً كما في هذا المثال من قصيدة للمؤلّفة عن اللاجئين الفلسطينيين وأوضاع ذلك الشعب المُقتلع المُبعَد. والشاعرة هنا تسخر من موقف الشعب العربي نحو اللاجئين الذي يقتصر على مظاهر الحزن الخارجية:

«رُبّ ورقاء هتوفٍ في الضحى» هاجت شجانا
فذكرناه وغصنا في بكانا

(٥٠٩) المصدر نفسه، ص ٩ ـ ١٠.

(٥١٠) Tillyard. Ibid., p. 71.

(٥١١) «غريب على العين» في: جبرا، **المدار المغلق**، ص ٦٠ ـ ٦١.

واسترحنا من نشازات الضمير(٥١٢)

في تاريخ الشعر العربي، قديمه وحديثه، كانت صورة الحمامة تشير دوماً إلى الحنين وفراق الحبيب والوطن(٥١٣)، ولو أنها لا تنطوي أبداً على نذير شؤم، كما في الإشارة إلى الغراب، الذي يرتبط مباشرة بيأس الفراق أو بالموت. فإذ ينطوي ذكر

---

(٥١٢) «بلا جذور» في: الجيوسي، **العودة من النبع الحالم**، ص ١٤٦ ـ ١٦٠، تحتوي هذه القصيدة على تضمينات عديدة من التراث الشعبي «بلدي يا عالية وبراس تلة، صفد يا عالية وبراس تلة» ومن النشيد الوطني:

يا بريطانيا لا تغالي، لا تقولي الفتح طاب
سوف تأتيك الليالي، نورها لمع الحراب

وانظر قصائد أخرى في المجموعة نفسها مثل «بعد الجزر» التي تضم عدداً من التضمينات القرآنية، و«أذرع الكتان» حيث تكون الإشارة إلى «الغراب» في مقدمة القصيدة إيحاء بالشعر القديم، إلى جانب الاستعمال اليومي الدارج، انظر أيضاً الإشارة إلى الحس الشعبي اللاذع في اللازمة «واشتروني يا رجالي، مشتراي اليوم غالي»، كذلك «منذورون» حيث تكون الإشارة إلى قصيدة إليوت «الرجال الجوف» (كما في الملحق ص ٢٠٥ ـ ٢٠٦... الخ).

(٥١٣) هذه امثلة من الصور المشهورة عن الحمام في الشعر القديم: من أحمد بن يوسف المنازي المتوفى عام ١٠٤٥:

ناحت مطوّقة بباب الطاق   فجرت سوابق دمعي المهراق

ومن أبي بكر الشبلي المتصوف، المتوفى عام ٩٤٥، الذي يشير إليه المثال الحديث السابق:

رُبّ ورقاء هتوف في الضحى   ذات شجو هتفت في فنن

وحتى في الشعر الصوفي لا تخرج الإشارات إلى الحمام عن هذا المقترب العام. يقول محيي الدين بن العربي في **ترجمان الأشواق**:

ناحت مطوقة فحنّ حزين   وشجاه ترجيع لها وحنين

محيي الدين أبو عبد الله محمد بن علي بن العربي، **ترجمان الأشواق** (لندن: المجتمع الملكي الآسيوي، ١٩١١)، القصيدة ١٣، ص ٢٠.

على الرغم من تعليق المؤلف وترجمة نكلسن لهذا المثال وغيره، حيث تمثل الحمامة جوهر الروح الرهيف، أو روح الكون، أو الحكمة المطلقة (ابن العربي، المصدر نفسه، ص ١١٩، ٧٣ و١٣٤ على التوالي)، فإن الصورة ترد بالأسلوب التقليدي. وقد استمر هذا النوع من الإشارة في الأزمنة الحديثة. استعملها شوقي في أبياته الشهيرة عن الأندلس:

يا نائح الطلح أشباهٌ عوادينا   نشجى لواديك أم نأسى لوادينا
ماذا تقص علينا غير أن يداً   قصت جناحك جالت في حواشينا

وفعل مثل ذلك خليل مردم بك والزهاوي والرصافي والكاظمي وغيرهم. (انظر: خليل مردم بك، **ديوان خليل مردم بك** (دمشق: المجمع العلمي العربي، ١٩٦٠)، ص ٣٥؛ معروف الرصافي، **ديوان الرصافي**، ترتيب محيي الدين الخياط؛ تفسير وتصحيح مصطفى الغلاييني (بيروت: المطبعة الأهلية، ١٩١٠)، ص ١٨٣؛ جميل صدقي الزهاوي، **ديوان الزهاوي** (القاهرة: المطبعة العربية، ١٩٢٤)، ص ١٢١، وعبد المحسن الكاظمي، **ديوان الكاظمي، شاعر العرب**، تحقيق ونشر حكمة الجادرجي، ٢ ج (دمشق: مطبعة ابن زيدون، ١٩٣٩ ـ ١٩٤٨)، ص ٤٠). وقد استعملها كذلك شعراء حتى من أمثال الأخطل الصغير: =

الغراب على شؤم، يشير ذكر الحمام إلى الحنين، إلاّ أن كلاً منهما تحوّل إلى نموذج أعلى. ولكن الإشارة إلى الحمام في المثال الحديث السابق لا تُستعمل لتوكيد مشاعر الحنين، بل للسخرية من افتقار الآخرين إليها حيث يصبح حنينهم الوحيد (بحسب القصيدة) لا تثيره إلا دوافع خارجية تقليدية، ولا تعبّر عنه سوى الدموع.

٣ ـ التراث الشعبي

إن إدخال عناصر من التراث الشعبي في الشعر كثيراً ما يحدث بشكل تلقائي، وليس من الضروري أن يكون دائماً تضميناً لقيمة بعينها يريد الشاعر أن يشير إليها ويطوّرها في ما يتعلّق بنقطة معيّنة. ولكنها تكشف دوماً عن حيوية ودينامية في التجربة، وبوجه عام، يمكن أن يكون لها أثر في تطوير لغة الشعر نحو درجة أكبر من المعاصرة.

إن التراث الشعبي في الشعر العربي القديم لم ينل ما يستحقه من الدراسة حتى اليوم، لذلك لا يسع المرء تقدير مدى وجوده في ذلك الشعر. ولكن بوسع المرء أن يغامر بالقول إن الشعر الذي كان يحتفل بالملوك والأمراء لم يكن مثقلاً بالعناصر الشعبية كما كان الأمر في أنواع أخرى من الشعر، بسبب التقاليد الرسمية التي كان

= أعرني بعض شجوك يا حمام ... فقد غلب الأسى وعصى الكلام
كلانا، يا شقيق، هوى الأغاني ... فلي عهد عليك ولي ذمام

«رحيل الأحبة» في: الأخطل الصغير، **شعر الأخطل الصغير**، ص ١٨٧، وانظر أيضاً ص ٢٢٤. ومثل أمين نخلة:

وهل عند أسراب الحمائم ضجة ... على غير شمل مزّقته ديارُ

من قصيدة «الآنسة م» في: أمين نخلة، **ليالي الرقمتين** (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٦)، ص ٣١. ومثل إبراهيم طوقان:

يا ابنة الأيك غرّدي أو فنوحي ... فعسى يلأم الهديل جروحي

من قصيدة «حملتني نحو الحمى أشجاني» في: إبراهيم طوقان، **ديوان إبراهيم**، ط ٢ (بيروت: دار الآداب، ١٩٦٦)، ص ١٠٦. وأخيراً بدر شاكر السيّاب: «ناحت مطوّقة بباب الطاق في قلبي تذكّر بالفراق». من قصيدة «إقبال والليل» في: السياب، **إقبال: شعر**، ص ٥٩. ومن الطريف أن نلاحظ الشاعر الشعبي اللبناني رشيد نخلة في استعماله صورة الحمام يخرجها من سياقها التقليدي تماماً ويربطها بالسلام والحب:

يا حمامْ بحياةْ من سمّاكْ حمامْ ... وطوّقكْ تتكونْ رسولْ حبّ وسلامْ
مرمغْ على سْطوحْ الحبيبْ جْوانحكْ ... وجبلي من نْفاسو معكْ شمّةْ خْزامْ

رشيد نخلة، **ديوان رشيد نخلة في الغزل** (بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٤)، ص ٧٢. وانظر أيضاً ص ٤٨ وغيرها. وفي هذا تستخدم الصورة رمزاً شاملاً يفيد السلام.

على المدائح أن تراعيها وبسبب المنزلة العالية التي يشغلها الممدوح من خليفة أو أمير أو كبير قوم(٥١٤). في الأزمنة الحديثة، تحرر الشعر من هذه الأعراف إلى حد كبير، لكن أكبر عقبة تعرقل دخول عناصر التراث الشعبي بصورة تلقائية تكمن في البون الشاسع بين العربية المكتوبة والمحكية. ولقد كانت الكلاسيكية المحدثة حركة رسّخت كثيراً من العبارات والمواقف القديمة، مما أبعد الشعر أكثر عن التراث الشعبي. وثمة استثناءات بالطبع، وخصوصاً في شعر الفكاهة عند حافظ.

لكن شعر الطليعة يظهر وعياً أكبر بحيوية التراث الشعبي وأهميته، وقد جرت محاولات واعية لإدخال العبارات الشعبية والمواقف والأمثال والتقاليد. فنموّ الوعي الاجتماعي وازدياد أهمية عامة الناس كجمهور للشاعر بالقياس إلى النخبوية السابقة قد ساعدا كذلك في تحطيم الحواجز بين الشكلية المتشددة في تراث الكلاسيكية النخبوية المحدثة وبين العناصر الحيوية الأكثر تلقائية في التراث الشعبي.

لكن العلاقات مع التراث الشعبي لم تكن جميعها واعية مقصودة. فقد كان الاتجاه العام في الشعر نحو حيوية أكبر وانغماس أعمق في الحياة المعاصرة. ولم يكن غريباً أن أحسّ بعض الشعراء بميل طبيعي نحو العناصر الشعبية في اللغة والتقاليد والمواقف. ونجد أفضل الأمثلة على ذلك في شعر نزار قباني الذي أوجد بشكل تلقائي علاقة قوية مع التراث الشعبي الدمشقي، فأدخل في شعره منه كثيراً من العبارات والمواقف والتقاليد:

ويهزّون قبور الأولياء
علّها ترزقهم رزّاً.. وأطفالاً.. قبور الأولياء
ويمدّون السجاجيد الأنيقات الطرر..(٥١٥)

ومن بين الشعراء الذين اكتشفوا سرّ الحيوية الكبير في إدخال عناصر شعبية في الشعر، ولو بصورة أقل تلقائية من نزار قباني، الشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي. فبعض قصائده تكشف عن روابط كبيرة مع روح الشعب، وتعكس مواقفه وتقاليده:

الموت في الميدان طَنّ
الصمت حط كالكفن
وأقبلت ذبابة خضراء

---

(٥١٤) إن من أهم القيم في الزجل والموشح في أوائل عهدهما قدرة هذين الشكلين على تقديم صورة للحياة أكثر شمولاً، وتصوير ذهنية عامة الناس. وإذا بدأ الموشح شعراً شعبياً فقد ضم عناصر شعبية أكثر مما يوجد في الشعر الرسمي، وبخاصة في «الخرجة» التي تصور روح الفكاهة الشعبية إلى حد كبير.

(٥١٥) «خبز وحشيش وقمر» في: قباني، **قصائد من نزار قباني**، ص ١٧٨.

جاءت من المقابر الريفية الحزينة

ولولبت جناحها على صبيّ مات في المدينة[٥١٦]

الذبابة الخضراء، التي تحوم حول الجثث في القرية، هي الوحيدة التي تعرف الفتى الريفي المجهول المطروح ميتاً في المدينة، ومشاعر الحنين عند حجازي وهو في المدينة الكبيرة تعود كذلك إلى مشاعر مشابهة من الحنين عرفها الشعب العربي منذ أيام الجاهلية. أما السياب وهو شاعر أكثر تطوراً، فقد نجد مشاعر الحنين نفسها في شعره، إذ ينجح بالتوليف بين العناصر الشعبية والأساطير العالمية، كما في هذه الإشارة إلى عذاب أيوب:

ولكن أيوب إن صاح صاح:

«لك الحمد، إن الرزايا ندى

وإن الجراح هدايا الحبيب»[٥١٧]

العنصر الشعبي شديد الوضوح هنا، لوجود تعبيرات مشابهة في جميع أنحاء الوطن العربي[٥١٨]. وسيأتي الحديث عن الصفة الأسطورية في ذلك بعد قليل.

إن استعمال التراث الشعبي في الشعر بشكل واع أمر جديد على الشعر العربي الحديث، حمل إليه حيوية وإحساساً بالواقع. هذا واحدٌ من مجالات الخبرة الإنسانية التي حققت مكسباً للشعر الحديث، ومن المفيد للشاعر الغنائي الحديث في العربية أن يبحث عن عناصر شعبية في محيطه الخاص: ما يسمع ويقول، المفاهيم اليومية المعتادة التي تجول في ذهنه وذهن أولئك الذين يعرفهم عن كثب. إن التراث الشعبي مصدر إلهام لا يزال جديداً نسبياً في الممارسة الشعرية الحديثة في العربية. وهذه الجدّة تكسب الشعر نضارة يمكن أن تحمل معها عنصر الإدهاش. لكن التصنّع والاختراع المتعمّد يمكن أن يقودا إلى نتائج وخيمة. إذ إنه يجب الحفاظ على شعور درامي بالواقع، كما يجب أن يحافظ العنصر الشعبي على ما في العبارة الشعبية التلقائية من انسيابية وطبيعية، حتى عندما يكون ذلك الاستعمال مقصوداً. وخلاف ذلك تظهر القصيدة مرقّعة ذات نسيج مضطرب غير منسجم.

---

(٥١٦) «مقتل صبي» في: حجازي، **مدينة بلا قلب**، ص ٩٤.

(٥١٧) «سفر أيوب» في: السياب، «منزل الأقنان،» في: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٢٤٩.

(٥١٨) العبارة العراقية المألوفة «صبرك صبر أيوب»، وهي في اللهجة الفلسطينية: «يا صبر أيوب على الوعد والمكتوب».

٤ ـ الأسطورة والنموذج الأعلى[٥١٩]

تحاول **موسوعة الشعر وفنونه**[٥٢٠] صياغة تعريف توفيقي يحدد «الأسطورة» ويجمع بين «نظرتين متعارضتين تضم كل منهما رأياً منفرداً ذا جانب واحد» يمثل أحدهما إ. كاسيرر (E. Cassirer) والآخر ر. تشيس (R. Chase). يرى كاسيرر أن

(٥١٩) كان الشعراء والنقاد العرب لعقود طويلة على وعي بأهمية الأسطورة في الأدب وقد أشير إلى ذلك في تضاعيف هذا الكتاب. ولكن تلخيصاً لهذه المحاولات قد يعين في إعطاء صورة أكثر وضوحاً. فقد استعملت أسطورة تموز وعشتار أو عشتاروت في الكتابات الإبداعية العربية لأول مرة عندما كتب جبران قطعته الروائية «لقاء» في **دمعة وابتسامة** عام ١٩١٤. ثم استعملت الأسطورة العربية عن إرم ذات العماد (المدينة العجيبة التي بناها بالذهب والحجارة الكريمة شدّاد بن عاد والتي اختفت في الصحراء لتعود للظهور مرة كل أربعين سنة، والسعيد من تتاح له رؤيتها). ولعل جبران أيضاً كان أول من قدمها في مسرحية نثرية بعنوان «إرم ذات العماد» وقد نشرت عام ١٩٢٣ في **البدائع والطرائف**؛ ثم استعملها عام ١٩٢٥ نسيب عريضة في قصيدته «على طرق إرم» التي نشرها بعد ذلك في ديوانه **الأرواح الحائرة**. وقد استعمل الأديبان هذه الأسطورة بشكل رمزي للإشارة إلى بحث روحي عميق ينجح جبران ببلوغه بينما تجد عريضة بلوغه مستحيلاً. وقد استعمل أبو ماضي أسطورة العنقاء العربية في قصيدته «العنقاء» التي نشرها في **الجداول** عام ١٩٢٧، ليرمز بها إلى البحث عن السعادة. وقد حاول أحمد زكي أبو شادي في شعره وعلى صفحات مجلته **أبولو** أن يسترعي الانتباه إلى أهمية الأسطورة في الشعر، ولو أنه لم يكن موفقاً في ما استعمل من أساطير. وفي عام ١٩٣٦ ظهرت **عبقر** لشفيق المعلوف، وفيها كثير من الأساطير العربية، ولكن الشاعر تناولها بشكل قصصي مسطّح. وفي عام ١٩٤٢ استعمل علي محمود طه الأساطير الإغريقية في مجموعة **أرواح وأشباح** لكن تناوله، كما هو الأمر في **عبقر**، كان مسطحاً خالياً من أي رمزية. وفي عام ١٩٤٨ نشر اللبناني حبيب ثابت قصيدته الطويلة «عشتاروت وأدونيس» مع مقدمة طويلة عن تاريخ الأسطورتين ومعناهما.

كانت الأعمال النقدية في العربية إما تتوقع وتدعم المؤلفين العرب لإقدامهم على استعمال هذه الأساطير أو تؤاخذهم على ذلك. وربما كانت فكرة استخدام «الأساطير» في الشعر قد عرضها أول الامر سليمان البستاني في ترجمته لِ **الإلياذة** التي ظهرت عام ١٩٠٤. وكان من بين أوائل المقالات التي كتبت عن الأساطير بشكل مباشر مقالة العقاد القصيرة بعنوان «آراء في الأساطير» ظهرت في **الفصول** عام ١٩٢٢. وفي عام ١٩٣٢ كتب علي العناني مقالته الطويلة عن الأساطير الإغريقية بعنوان «أبولون والشعر الحي». ونشرها في مجلة **أبولو**، داعياً الشعراء العرب إلى تبنّي هذه الأساطير في أعمالهم، كما كتب اسكندر المعلوف مقالته «أبولّون إله الغناء» ونشرها في **أبولو** كذلك؛ وفي عام ١٩٣٤ كتب ميخائيل نعيمة مقالته الطويلة عن اسطورة العنقاء ونشرها في مجلة **الهلال**. وفي عام ١٩٣٧ ظهر كتاب محمد عبد المعيد، **الأساطير العربية قبل الإسلام** وهو كتاب قيمّ جداً. وفي أوائل الأربعينيات نشر محمد مندور مقالاته عن الأساطير وتطبيقاتها في الأدب ثم ضمنها في كتابه **في الميزان الجديد** عام ١٩٤٤. وفي الخمسينيات ظهر كتابان مهمان عن الأساطير: الأول ترجمة جبرا إبراهيم جبرا الجزء من كتاب فريزر بعنوان **الغصن الذهبي** الذي يعالج أساطير الخصب مؤكداً على أسطورة ادونيس وتموز، وقد ظهر عام ١٩٥٧؛ والثاني كتاب شكري عيّاد عن الأساطير الغربية واستعمالها في الأدب الغربي الحديث، وعنوانه **البطل في الأدب والأساطير** وقد ظهر عام ١٩٥٩. وقد ساعد هذان الكتابان في تقوية تيار كان قد بدأ في الشعر العربي الطليعي الحديث. انظر «رابعاً ـ ١/ب» و«رابعاً ـ ٢/و» و«رابعاً ـ ٢/ز» في الفصل الثاني و«أولاً ـ ١» و«أولاً ـ ٤» في الفصل الرابع و«ثانياً» في الفصل السادس من هذا الكتاب.

(٥٢٠) «Myth.» in: *Encyclopedia of Poetry and Poetics.*

الأسطورة بالدرجة الأولى نوع من المنظور «تصبح فيه الأسطورة مرادفة للوعي الأسطوري بالأشياء، وهي ببساطة طريقة أساسية في تصورنا للتجربة، ولا تحمل بالضرورة عناصر السرد القصصي»، بينما يرى تْشيسْ أن الأسطورة محض قصة. وتعرّف **موسوعة الشعر وفنونه** الأسطورة على أنها: «قصّة أو مجموعة عناصر قصصية تعبّر تعبيراً يرمز ضمناً إلى مناحٍ من الوجود الإنساني وما فوق الإنساني بعيد الغور [في وجدان الإنسان]».

يتأكد هنا القول إن القصة «عنصر جوهري من معنى الأسطورة»؛ ولكن ثمة إصراراً على أن «المنابع الأصلية لهذا النوع من السرد القصصي إنما تقع خلف الابتكار الواعي للشاعر المعين، لذا فإن القصص نفسها تصبح وسائل لاواعية في بعض مناحيها لنقل المعاني المتعلقة بالطبيعة الداخلية للكون وللحياة الإنسانية».

لقد قدم كارل يونغ (Carl Yung) في الأزمنة الحديثة أكمل تفسير علمي معروف إلى اليوم عن مصدر الأسطورة في الإبداع الإنساني محدداً موقعها في النفس. ولكن سبق يونغ كتّاب مثل ج. ڤيكو (G. Vico) الذي يقول في كتابه **العلم الجديد** (١٩٢٥): «الفكر البدئي شعري في جوهره، لأن منْح الأشياء غير العاقلة حياة وإرادة وعاطفة هي ميل طبيعيٌّ عند الإنسان البدئي وفي الوقت نفسه أسمى وظيفة من وظائف الشعر»[٥٢١].

ويدعم هذه الفكرة كثير من الكتّاب الحديثين مثل أوين بارفيلد (Owen Barfield). ففي كتابه الشهير **لغة الشعر** يقتطف بارفيلد من إمرسن (Emerson) قوله: «عندما نرجع القهقرى في التاريخ تغدو اللغة ملأى بالصور، فإذا بلغنا طفولة اللغة أصبحت شعراً كلها؛ وتمثل الحقائق الروحية جميعاً حينئذٍ برموز من الطبيعة»[٥٢٢].

وهي عبارة قريبة إلى نفسه، لأنه يرى ظاهرة الأسطورة: «وثيقة الارتباط بالتاريخ المبكّر للمعنى... نتاج تلك «الفترة المجازية» الغريبة نفسها التي يقال إن قدرة الإبداع الإنسانية فيها قد تفتّقت وأينعت بشكل لا مثيل له من قبل ومن بعد»[٥٢٣].

---

(٥٢١) ورد في: المصدر نفسه.

(٥٢٢) Barfield, *Poetic Diction: A Study in Meaning*, p. 81.

(٥٢٣) المصدر نفسه، ص ٧٦.

تلك الفترة التي كان المعنى فيها «ما زال تكتنفه الأسطورة، والطبيعة جميعها تقيم حيةً في تفكير الإنسان»[٥٢٤].

ويُسبغ يونغ على أصل الأسطورة تفسيراً نفسياً، ويعزوها إلى النفس التي كانت تضم، ولا تزال، «جميع الصور التى كانت دوماً مبعثاً على ظهور الأساطير»[٥٢٥]: إن التأثير الدينامي الهائل للمفاهيم الأسطورية ـ الدينية عن تاريخ الإنسان، والفن والسلوك... يجب أن تفسُر على أنها أحداث ذات طبيعة مستقلة خاصة بها»[٥٢٦].

وهو يفترض وجود لاوعي جماعي يقوم عليه تكوين الأسطورة البدئي ويضم «الصور البدئية» أو «النماذج العليا»: «الأب الإلهي، الأم الأرض، شجرة العالم، إله الغاب، الحصان الآدمي (السايتر أو السنتور)، الوحش المشترك بين الإنسان والحيوان، الهبوط إلى الجحيم، سلّم الأعراف، غسل الذنوب، قلعة الأمنيات، البطل الحضاري مثل بروميثيوس الذي حمل النار أو هبات جوهوية أخرى إلى البشر، خيانة البطل، موت الإله القرباني، الإله المتنكّر أو الأمير المسحور ـ هذه وكثير من صور النماذج العليا الأخرى موضوعات يتكرر ورودها في الفكر البشري»[٥٢٧].

بالنسبة إلى يونغ فإنّ اللاوعي الجمعي منطقة تقع خلف الوعي الشخصي وتفوقه اتساعاً، وهو يرى ذلك على أنه: «حكمة الجنس البشري الموروثة **غير** الواعية. تفسّر التشابهات العجيبة بين موضوعات الأسطورة وأنساقها في كثير من الثقافات المختلفة، كما تفسّر وجود الرموز الأسطورية القديمة المتكررة في الأحلام، حتى في أحلام أولئك الذين لا علم لهم بالمصادر التراثية أو الأدبية التي تولّد تلك الرموز باستمرار»[٥٢٨].

هذه الرموز هي التي يدعوها يونغ باسم النماذج العليا للصور البدئية التي «تعود فتولد عند كل فرد». وتظهر هذه الصور عند مواجهة ظروف معينة في حياة الفرد «تقرّبه من أحد مظاهر هذه التجربة الجماعية الشاملة»[٥٢٩].

وقد تزايد الإلحاح على الحاجة إلى الأسطورة في الشعر منذ نهاية القرن الثامن عشر، ويرى بعض الكتّاب أن: «المشكلات الروحية التي يعانيها الشاعر في المجتمع

---

(٥٢٤) المصدر نفسه، ص ٨٢.

(٥٢٥) Elizabeth A. Drew, *T.S. Eliot, the Design of His Poetry* (New York: C. Scribner's Sons, 1949), p. 12.

(٥٢٦) المصدر نفسه، ص ٦ ـ ٧.

(٥٢٧) «Myth,» in: *Encyclopedia of Poetry and Poetics.*

(٥٢٨) Drew, Ibid., p. 9.

(٥٢٩) المصدر نفسه، ص ١٠.

المعاصر تنشأ في جزء منها من الحاجة إلى أساطير يشعر بها بحرارة ويتخيلها في صور حسية معاصرة، يشترك معه في الإحساس بها جمهور واسع من القرّاء النابهين»[٥٣٠].

ويعتبر ت. س. إليوت «الطريقة الأسطورية» عنصراً حيوياً في الفن. ففي محاضرة ألقاها في ذكرى ييتس (Yeats) قال إليوت إن ييتس « يستطيع التعبير عن حقيقة عامة انطلاقاً من تجربة شخصية مركّزة، وبينما يحتفظ بخصوصية تجربته جميعها يجعل منها رمزاً عامّاً»[٥٣١]. وفي حديثه عن الطريقة الأسطورية عند جيمس جُويس (James Joyce) في يوليسيس قال إليوت إنه يعد الكتاب «أهم تعبير اهتدى إليه العصر الحديث»[٥٣٢] لأن جُويس في استخدامه الأسطورة استطاع الحفاظ على «توازٍ مستمر بين المعاصرة والِقدَم». وهذه ببساطة «وسيلة للسيطرة والتنظيم وإضفاء شكل ومغزى على ذلك المشهد الهائل، مشهد العبث والفوضى الذي هو قوام التاريخ المعاصر»[٥٣٣].

ليس من الممكن في كتاب من هذا النوع مناقشة استعمال الأسطورة لدى كتّاب الغرب المعاصرين، ولو أن ذلك يجب أن يكون موضع دراسة في كتاب متخصص، وذلك بغية متابعة المؤثرات الدقيقة ورسم التشابهات المناسبة بين الشعراء العرب والغربيين. لكن استخدام أسطورة الخصب في شعر إليوت في **الأرض اليباب** التي بدتْ كأنها تقدم الجواب لما يبحث عنه الشعراء العرب من تفسير شعري للأزمة والفوضى في الحياة العربية، هذا الاستخدام يجب أن يكون موضع دراسة مختصرة: إن التجربة الجوهرية التي تسري في أغلب شعر إليوت. . . هي النموذج التليد لرمزية الموت والميلاد، التي يعيشها الإنسان عبر تجربة شخصية مكثّفة»[٥٣٤].

تدور قصيدة «الأرض اليباب» حول أسطورة الموت القرباني التي اكتشفها إليوت في الطقوس القديمة وأبطالها أدونيس، وآتيس، وأوزيريس، وهي الأسطورة التي يصفها بالتفصيل السير جيمس فريزر (Sir James Frazer) في كتابه **الغصن الذهبي**[٥٣٥]. تصف الأسطورة موت الإله قرباناً وعودة الخصوبة إلى الأرض اليباب بسبب موته الدموي. كان القدماء «يعزون دورة التغيّر السنوية بالدرجة الأولى إلى

(٥٣٠) «Myth.» in: *Encyclopedia of Poetry and Poetics*.

(٥٣١) «Yeats.» in: Eliot. *Selected Prose*. p. 201.

(٥٣٢) T. S. Eliot. «Ulysses, Order, and Myth.» *Dial* (Chicago) (November 1923). p. 480.

(٥٣٣) المصدر نفسه، ص ٤٨٣. انظر أيضاً: Drew, *T. S. Eliot, the Design of His Poetry*, pp. 2-5.

(٥٣٤) Drew, Ibid., p. 14.

(٥٣٥) James G. Frazer (Sir), *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. an abridged ed., 2nd printing (London: Macmillan and Co., 1960), vol. 1, p. 426 et seq.

التغيرات المشابهة التي تصيب آلهتهم [الذين] كانوا يموتمون كل سنة ثم يقومون ثانية من الموت»[٥٣٦]، وبقيامهم من الموت كانت الحياة تولد ثانية والنباتات تنمو من جديد وتعود الخصوبة إلى الأرض. استخدم إليوت الأسطورة بشكل ضمني، أي من دون الإشارة الصريحة، لكن القراء المطلعين على كتاب فريزر وكتاب جسي ل. ويستون (Jessie L. Weston) عن أسطورة الكأس المقدسة **من الطقوس إلى الرومانس** الذي اعترف إليوت أنه أحد مصادره الرئيسة، سيلاحظون في القصيدة إشارات معينة إلى طقوس بعث الطبيعة الموسمي وشعائره[٥٣٧].

قصيدة «الأرض اليباب» تعليق نقدي على الحياة الغربية المعاصرة. «وجود الانحلال العقيم والحاجة إلى تجدد النمو والتغير هي الحقيقة العامة وراء القصيدة وموضوعها المركزي»[٥٣٨] وحول هذه النقطة تتوسع إليزابيث دْرو (Elizabeth Drew) فتقول: «إن أحد العناصر هو ذلك العمى والخَدَر الذي أصاب الوعي الخارجي المعاصر؛ وما فيه من عقم ووهن وخواء وجدب؛ وفقدانه العام أيّ علاقة حيوية مع لغة الرموز، وبوجة عام مع التراث والتقاليد الإنسانية... يعي [إليوت] بشكل فاجع، في محبسه بأرضه الشخصية اليباب، أن إمكانات الولادة الثانية لا يمكن رفضها بالقول إنها عقيدة عتيقة بالية؛ وإن حقيقة التجربة حاضرة أبداً، وإن تمثُّلها والعيش فيها يغرق الإنسان بكليته في عملية تفكك وصراع»[٥٣٩].

ومع أن قصيدة «الأرض اليباب» لا تعبّر عن اليأس والإخفاق النهائي، إلا أنها تؤكد مثول الموت في سكان «مدينة الوهم»، كما تؤكد الرعب الذي يبعثه تفكك الحياة المعاصرة. ولقد وجد الشعراء العرب في منطوى استخدام إليوت أسطورة الخصوبة تعبيراً عن حُبٍّ أسمى وتوكيداً على ما تنطوي عليه التضحية الشخصية من إمكانات باهرة. وأكثر ما استهواهم كان فكرة دورة الموت القرباني التي تؤدي إلى ميلاد جديد. فمنذ مطالع الخمسينيات عندما كتب السياب رائعته «أنشودة المطر» وحتى أوائل الستينيات كان الشعراء العرب يشيرون دوماً إلى التشابه بين جدب الحياة العربية بعد كارثة فلسطين عام ١٩٤٨ وجدب الأرض في أساطير الخصوبة التي لا ينقذها من اليباب الشامل سوى الموت وسفك الدماء فداء، شيء يشبه هطول المطر على أرضٍ أنهكها الجفاف.

---

(٥٣٦) المصدر نفسه، ص ٤٢٧ ـ ٤٢٨.

(٥٣٧) T. S. Eliot, «Notes on the Waste Land,» in: T. S. Eliot, *The Waste Land* (London: Faber and Faber, 1961), p. 43.

انظر أيضاً مناقشة درو في: Drew, Ibid., pp. 60-62.

(٥٣٨) Drew, Ibid., p. 66.

(٥٣٩) المصدر نفسه، ص ٦٣ ـ ٦٤.

سرعان ما يلاحظ قارئ «الأرض اليباب» صورة الماء الطاغية التي تمتلك، بعبارة إليزابيث درو «غموض جميع الصور البدئية في كونها ترمز إلى منابع الموت والحياة ونهايتهما معاً، بوصفهما جزأين لا يتجزّآن من عملية واحدة»[٥٤٠].

كذلك نجد أن المطر هو الصورة المركزية في «أنشودة المطر»[٥٤١]. فالإشارة الضمنية إلى أسطورة تموز (أو أدونيس) في قصيدة السياب المبكرة هذه، حيث يكون التناقض الذي يصوِّره الشاعر لا بين جدب الأرض وهطول المطر، بل بين خصوبة الأرض التي روّاها المطر وجدب الروح البشرية، هي التي قررت النسق في قصائد كثيرة لشعراء آخرين جاءوا بعد السياب، وكانت إحدى فاتحات الحداثة في الأدب العربي الحديث:

ومنذ أن كنا صغاراً كانت السماء
تغيم في الشتاء
ويهطل المطر
وكل عام ـ حين يعشب الثرى ـ نجوع

وثمة تشابه آخر يقام بين المطر وماء الخليج المالح:

وينثر الخليج من هباته الكثار
على الرمال: رغوة الأجاج والمحار
وما تبقّى من عظام بائس غريق
من المهاجرين ظل يشرب الردى
من لجة الخليج والقرار

هذه نهاية مأسوية، نتيجتها الموت والعبث. فمثل الغريق الذي يشرب ماء الخليج المالح، تشرب أم الشاعر الميتة ماء المطر في قبرها. ما الفرق إذاً بين المطر باعث الحياة وبين الماء المالح؟ لا فرق الآن. لكن المستقبل خصيب بالأمل:

أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال
حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من أثر

---

(٥٤٠) المصدر نفسه، ص ٦٥.

(٥٤١) السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب، ص ٤٧٤ ـ ٤٨١.**

وثمة تشابه جميل آخر يجري بين قطرات المطر ودموع الجياع والعراة، وقطرات دم المضطهدين. تقوم القصيدة على تناقضات متعددة كان تعليق الشاعر فيها على حياته الخاصة أمراً دعم الجانب الدرامي في هذا العمل الشعري الكبير وأكسبه حدّة فورية وحسّاً أكبر بالواقع. وليس بين القصائد التموزية التي كتبها السياب نفسه بعد ذلك، أو التي كتبها شعراء عديدون استخدموا هذه الأسطورة بالذات، ما يضاهي هذه القصيدة. وقد عاد الشاعر، فاستعمل أسطورة تموز استعمالاً ضمنياً كذلك في قصيدته الجميلة «النهر والموت»[٥٤٢]، حيث يمثل بويب نهرُ «جيكور» قرية السياب (وربما كانت أشهر قرية في الشعر العربي) عينَ الذاكرة التي لا تنام، معبد البراءة والسعادة والخصب، يحنّ الشاعر إلى أن يعود إليه محمّلاً بالهدايا: «كأني أحمل النذور ـ إليك من قمح ومن زهور». لكن النهر كذلك باب نحو الموت:

فالموت عالم غريب يفتن الصغار
وبابه الخفيّ كان فيك، يا بويب...

وهو يحمل كذلك إمكانات الموت والحياة التي تصدر منه:

أودّ لو أغرق فيك، ألقط المحار
أشيد منه دار

وتدخل الأسطورة كذلك في تضاعف قصيدة «جيكور والمدينة»[٥٤٣] بمهارة شعرية فائقة، لكنها لا تكمل الدورة التموزية العادية من موت وانبعاث، إذ تنتهي القصيدة بنبرة يأس واكتشاف عبثّية الصراع. كان الشاعر في قصيدة «النهر والموت» يهدف إلى تغيير كيمياء الموت بأن يغرق المرء في دمه ليبعث الحياة من جديد، حيث تستضيء بالنجوم والقمر مياه وأشجار مخضرّة بالخصوبة والحياة:

يضيء فيها خضرة المياه والشجر ـ ما تنضح النجوم والقمر

ولكن لا أمل للقرية في «جيكور والمدينة». هذه القصيدة واحدة من أكثر الأمثلة في الشعر العربي الحديث إثارة للمشاعر ويأساً من أي أمل. جيكور يهجرها أبناؤها الذين ينزحون إلى المدينة القاتلة التي لا تعرف الحب، حيث الشوارع حبال من طين ونار، هي شرايين تموز الميت الذي يرمز إلى شباب القرية وقد التهمتهم المدينة القاحلة: «قتلت، إذ قتلته، الربيع والمطر». والشاعر نفسه واحد من الذين وقعوا في

(٥٤٢) المصدر نفسه، ص ٤٥٣ ـ ٤٥٦.

(٥٤٣) المصدر نفسه، ص ٤١٤ ـ ٤١٩.

شراك المدينة، يحيط به حيثما ينظر جدار يسدّ الطريق نحو جيكور ويتمثل اليأس من الصراع لإنعاش القرية الخضراء، وإنقاذ براءتها وخصوبتها من حياة مدينة أغرقتها التجارة بلا رحمة، فاغتنت بجوع جيكور و«حصاد المجاعات من جنّتيها» في هذا المثال الذي يفطر القلب:

ويمناي: لا مخلب للصراع فأسعى بها في دروب المدينة
ولا قبضة لابتعاث الحياة من الطين.. لكنها محض طينة
وجيكور من دونها قام سور، وبوّابة واحتوتها سكينة

إنّ جيكور نموذج أعلى يمثل البراءة والسعادة. ويتضح تأثير «مدينة الوهم» في قصيدة إليوت «الأرض اليباب» في كراهية السياب المدينة التجارية، رغم أن ذلك لا يخدم سوى توكيد أحاسيس الشاعر الأصيلة نحو حياة المدينة. ويجب أن نذكر أن القرى العربية كانت قد استفاقت على الحياة المعاصرة وبدأت بإرسال أبنائها إلى العواصم والمدن طلباً للعلم أحياناً، وغالباً من أجل اكتساب الرزق، وأن السياب، مثل أحمد عبد المعطي حجازي وغيره، قد شعر بمصاعب الحياة ولاإنسانيتها في المدينة. ولم يفقد السياب قط حنينه نحو جيكور وبساطة حياتها. وفي النهاية أفلحت جيكور في أن تغدو رمزاً مقبولاً مفهوماً على الفور في شعره، وإليه كان يشير غالباً:

أين جيكور؟ جيكور ديوان شعري،
موعد بين ألواح نعشي وقبري(٥٤٤)

هل كانت قصيدة السياب «في المغرب العربي»، التي كتبها عام ١٩٥٦، محاولة لترجمة أسطورة تموز الوثنية إلى مقابل عربي ذي روابط تاريخية أكثر واقعية، فيقرّبها بذلك إلى قلوب قرائه وخبرتهم الثقافية؟ فموضوع الإله الذي يموت ثم يبعث يسري في القصيدة وكذلك سقوط الحضارة وانبعاثها من جديد. وقد كتبت هذه القصيدة لدعم صراع الجزائريين في حربهم من أجل التحرير، وهي واحدة من أهم القصائد وأكثرها تأثيراً حول كفاح الجزائر. والرسول محمد(ﷺ) هو مثال البطل النموذجي الأعلى، الذي مات بعد مجد غابر:

فأمسى تأكل الغبراء
والنيران من معناه

---

(٥٤٤) من قصيدته «جيكور شابت» المكتوبة عام ١٩٦٢، في: السياب، «المعبد الغريق،» في: المصدر نفسه ، ص ٢٠٧، وانظر قصائد أخرى مثل «جيكور وأشجار المدينة» و«جيكور أمي»، وكلاهما من عام ١٩٦٣، في: السياب، **شناشيل ابنة الجلبي**، وقصائد مثل «القن والمجرة» المكتوبة عام ١٩٦٣ و«رسالة» من عام ١٩٦٤ حيث يذكر جيكور في سياق من الحنين في: السياب، **إقبال: شعر**.

ويركله الغزاة بلا حذاء
بلا قدم(٥٤٥)

ونحن جميعنا قد متنا معه:

فنحن جميعنا أموات
أنا ومحمد والله

هذا موت البطولة، موت الحياة والحضارة العربية جميعاً، فليس الأحياء وحدهم الذين ماتوا، بل الأموات كذلك: «ومتنا فيه، من موتى ومن أحياء». لقد بدأ الفجر العربي بظهور محمد والاهتداء إلى الله، وكانت حركية العقيدة الجديدة هي التي ساعدت في إقامة تلك الحضارة. هذه الحركية الدينامية هي التي كان يفكر فيها السياب في هذه القصيدة، ويرمز إليها بمحمد والله، ينبعثان فينا إذا انبعثت قوتنا، ويموتان فينا إذ تموت مصادر القوة فينا. وهكذا فالله الذي كان يتنقّل «بين عصائب الأبطال» يوماً، والذي كان يحمل درع المعركة في ذي قار، ويرفع اليوم لواء الثوار في جبال الجزائر، هذا الإله نفسه شوهد يبكي في بيت مهجور في يافا، وشوهد يهبط من الغمام جريحاً يطلب الصدقات (تلاحظ التلميحات المسيحية في الصورة الأخيرة).

تمثل هذه القصيدة محاولة أخرى لاستخدام أسطورة تموز لتصوير رؤية الحياة التي تعقب الموت. ولكن القصيدة إذ تقوم على أشخاص وأحداث من الواقع وترتبط بالتاريخ العربي بعدد من الإشارات المباشرة، تفتقر إلى الجوهر في أسطورة تموز، وهو القيامة نتيجة الموت القرباني. ومع ذلك تبقى هذه القصيدة مثلاً لنموذج أعلى ذي مغزى وأثر كبيرين، وهي، على ما فيها من أصاله جريئة في المعالجة، تضم مواضيع موتيفات معيّنة دائمة الورود في التجربة الشعرية والعاطفية عند العرب، موضوعات تعبّر عن «إحساس أسطوري بالأمة وتجذُّر المرء في أرضه»، وعن الزمن كدورة متكررة للأحداث «تندفع في مسار قوي من الفعل الجمعي»(٥٤٦) الذي يعين في خلق الحضارة وإعادة خلقها، وتجديد شباب الأمة. لذلك ينتظر من هذه القصيدة أن تثير لدى القارئ مجموعة من الاستجابات العاطفية تشبه ما تثيره قصائد النماذج العليا الجيّدة(٥٤٧). وقد جاءت خاتمة

---

(٥٤٥) السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٣٩٤ ـ ٤٠٢.

(٥٤٦) «Myth,» in: *Encyclopedia of Poetry and Poetics.*

(٥٤٧) كان صلاح عبد الصبور على خطإ حين رفض هذه القصيدة على أساس أنها تعبير عن صراع بين مشاعر إسلامية ومشاعر قومية عربية. فقد غاب عنه ما في القصيدة من مثال «النمط الأعلى» كما غاب عن غيره ممن كتب عن السياب. انظر: **الآداب**، السنة ٤، العدد ٥ (نيسان/ابريل ١٩٥٦)، ص ٦٣، وقارن كلام عباس في: عباس، **بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره**، ص ٢٦٩ ـ ٢٧٣، حيث يقدم تقويماً نقدياً للقصيدة من دون الإشارة إلى استخدام «النمط الأعلى».

القصيدة نبوءة تعلن عودة الله (القوة، الفحولة، البأس) إلى الأمة:

تمخضت القبور لتنشر الموتى ملايينا
وهبّ محمد وإلهه العربي والأنصار
إن إلهنا فينا

إن البنية الإيقاعية القوية في القصيدة (التي تجري على البحر الوافر وتخرج إلى الرجز أحياناً) تناسب موضوعها تماماً، لأن الشاعر يحسن استغلال إمكانات الوافر الجزلة، ويلجأ إلى الرجز عندما تتغير النبرة لتغدو واهنة شاكية. وصورة القصيدة نضرة، من دون تعقيد شديد، ويغلب أن تكون مناسبة في صدورها عن موضوعات إسلامية مثل: المنارة المهدمة، القرميد الأخضر (وهو لون إسلامي)، صوت المؤذن، وهكذا. مثل هذه القصائد هي التي أقامت شهرة السياب وتميّزه في الشعر العربي الحديث[٥٤٨].

في عام ١٩٥٨، نشر يوسف الخال ديوانه **البئر المهجورة** الذي يصور عقم الحياة في الوطن العربي في ذلك الوقت ويندبها، ويبحث عن الميلاد الجديد ويصلّي له. يشبّه الخال هذا العقم بالصحراء «وجوهنا مفازة مشت عليها قدم البوار»[٥٤٩] حيث يكدح الناس بلا أمل:

المواكب الكادحة الرازحة الكواهل
الغارزة الجفون في الثرى،
المواكب المقعدة الكسيحة التي
تنتظر الخلاص؟ لا. تنتظر الفناء، بالرضا[٥٥٠]

وهي صورة قحل روحي مطبق. فالبوار الذي يربط الناس إلى هذا المصير المريع، راضين، يقتل فيهم كل بوادر الخير والشر، حتى إن فيض مياه البئر في قصيدة «البئر المهجورة» لا يلتفت إليه أحد. فالناس، وقد غلب عليهم شعور اللامبالاة والإحباط لا يملكون المشاعر الإيجابية التي تدفعهم إلى الشرب من البئر، أو القدرة على الأذى ليرموا فيها حجراً[٥٥١].

وسائر البشر

(٥٤٨) إن استعمال السياب أولاً الأسطورة، وثانياً النموذج الأعلى، وهما عنصران حداثيان، استعمالاً ناجحاً في الشعر يشير إلى تشربه المبكر بعض عناصر الحداثة المهمة وريادته الأكيدة في هذا المجال، كما سيجيء.

(٥٤٩) «لم يا ترى؟» في: الخال، **البئر المهجورة**، ص ٢٠.

(٥٥٠) «الضياء» في: المصدر نفسه، ص ٢٤ ـ ٢٥.

(٥٥١) وهي إشارة طريفة إلى مثل عربي سائر يقول «لا ترم حجراً في البئر التي تشرب منها».

تمرّ لا تشرب منها، لا ولا
ترمي بها، ترمي بها حجر[٥٥٢]

وفيض ماء البئر في القصيدة يمثل إمكان الإبداع وعزيمة الإنسان التي لا تقهر (وهذا يمثله إبراهيم):

عرفت إبراهيم، جاري العزيز، من
زمان، عرفته بئراً يفيض ماؤها

وإذ يتعالى النداء لكي يتقاعس الناس عن الصراع ويلجأوا إلى ركودٍ يحميهم من الخطر، يبقى إبراهيم سائراً:

لكن إبراهيم ظل سائراً
إلى الامام سائراً
وصدره الصغير يملأ المدى

وثمة قصائد أُخرى كذلك يعرض الخال بشجاعةٍ عقيدته الأساسية فيها. فمقارنة حياة الإنسان بحياة النباتات فكرة ساميّة في الأساس وتشكل رابطة أخرى بأسطورة الخصوبة كما تتمثل في تموز[٥٥٣]. وقصيدة «الجذور» خير مثال على ذلك، لأنها تمثل إيمانه الأساسي في أن الميلاد الجديد آتٍ:

وفي التراب تهبط الجذور صعدا
فالأرض مولد، حصاد[٥٥٤]

والسرّ في ذلك يكمن في الجذور «والسرّ في الجذور». وتتخلل أسطورة تموز الديوان بأجمعه[٥٥٥].

يقول جبرا إبراهيم جبرا في نقدٍ للديوان كتبه عام صدوره: «هذا الرمز التمّوزي شيٌ جديد في الشعر العربي. إنه وافدٌ مقيم[٥٥٦]، غير أنه ليس بالرمز الجديد علينا

---

(٥٥٢) «البئر المهجورة» في: المصدر نفسه، ص ٣٦.

(٥٥٣) انظر: جبرا، «المفازة والبئر والله،» ص ٣٣ ـ ٣٤.

(٥٥٤) الخال، **البئر المهجورة**، ص ٤٢.

(٥٥٥) جبرا، المصدر نفسه، ص ٣١.

(٥٥٦) لم تتحقّق نبوءة جبرا في قوله «إنه وافد مقيم» فما إن أوغلنا في الستينيات حتى هجر الشعراء الطليعيون هذا الرمز التمّوزي وجميع ما رافقه من أساطير مشابهة (بعل، فينيق. . . إلخ.) التي كانوا قد تفننوا في اكتشافها. وإذ يتأمّل مؤرّخ الأدب هذه الظاهرة فإنه خليق بأن يدرك أن أساطير الخصب هذه بدأت في أواسط الخمسينيات والشعراء العرب الطليعيون في أوج تأثرهم بشعر إليوتُ المليء بهذه الرموز المدروسة، يطالعونه بِنَهم، مقروءاً بلغته أو مترجماً، فوجدوا فيها استجابة إلى حاجة نفسية عندهم وعند قرّائهم. ولكن =

كأمة فيها من العادات والمعتقدات الشعبية كثير من أسطورة تموز بأشكالها العديدة. وإذا عاد إليها شعراء غربيون مثل ت.س. إليوتْ عن وعي حضاري بقيمتها الطقوسية... فإنها تأتينا طائعة بتأثير التفاتنا اليوم... إلى معتقداتنا الشعبية التي لم تدوّن. إنها فينا».

إن جبرا من أكبر المتحمّسين لاستعمال الأسطورة في الشعر، وبخاصّة أسطورة تموز. ففي مقدمته لديوانه الأول من الشعر المنثور **تموز في المدينة** (١٩٥٩) يشير إلى رموز «الفتك والتمزيق والموت»[٥٥٧] التي يقول إنها ملأته رعباً: «إنها تلخص لي سنواتي الأخيرة، وبحثي فيها عن مصادر الإيناع والخصب...».

إن التعمّد في هذا البحث عن الأساطير يشير إلى قوة الأساس الثقافي عند جبرا ويكشف عن إعجابه العميق بـ «الطريقة الأسطورية». واستعمال أسطورة تموز في شعره ضمنية غير مباشرة، وتكشف أحياناً عن تأثير أسلوب إليوت:

وفي المحل حلمنا بالربيع
أشهراً حرّى طوال
واستغثنا بالمطر
ولم ننم ـ نستصرخ العشق القديم
ولما أمطرت، كان المطر
وآلماه، دمعاً ودم[٥٥٨]

لكن اليأس في البدء يخفف منه إيمان الشاعر بميلاد وشيك:

فاضت الأنهر بالجماجم

= المؤرخ الأدبي الحصيف لا بدّ أن يرى أن هذه الأساطير تحوّلت سريعاً إلى زيّ شعري واكتسبت شيئاً من الصنعة وكثيراً من التكرار الممل، لتبرهن على أن اقتباسها لم يكن «عودة» إلى ما كان «موجوداً» عندنا؛ إذ إن أساطير الخصب هذه، على قيمتها المعنوية والفنية، كانت قد انقرضت كلياً من الذاكرة الشعبية التي هي العنصر الأوّل في أهمية استعمال الأسطورة، ومن دون تمكّن أية أسطورة من الذاكرة الشعبية تفقد أصالتها الشعبية التاريخية ويُلغى مبرّر استعمالها كأسطورة حقيقية. وهذا ما حدث عندنا. إن انتشار استعمال أساطير الخصب في الخمسينيات ثم اختفاءها كلياً من شعر الطليعيين في أواسط الستينيات يشيران إلى مواصفات «الزيّ الشعري» الذي ينتشر فجأة، كأي زيّ آخر، ثم يختفي فجأة، مثل الأزياء، في أي فرع من فروع الحياة، لا تعيش طويلاً لأنها تصل سريعاً إلى الإرهاق الجمالي ويصبح استعمالها مملاً ونافلاً.

(٥٥٧) جبرا، **تموز في المدينة**، ص ٨.

(٥٥٨) «قصيدة» في: المصدر نفسه، ص ٥٣. انظر أيضاً: أسعد رزوق، **الأسطورة في الشعر المعاصر... الشعراء التموزيون** (بيروت: مجلة آفاق، [١٩٥٩])، ص ٩٧، حيث يشير إلى تأثير إليوت الكبير في جبرا.

ولكم في الربيع اقتطفنا الشقيق[٥٥٩]

وذكر شقائق النعمان هنا إشارة مباشرة إلى المعتقد الأسطوري أن الشقائق هي دم الإله القتيل تموز.

كان جبرا الذي أطلق على الشعراء الذين يستخدمون أسطورة تموز اسم «الشعراء التموزيين»[٥٦٠] وبذل جهداً كبيراً لتفسير المغزى الشامل لهذه الأسطورة، لا كما ظهرت في أصلها في الأزمنة الغابرة وحسب، بل كما أعادت تفسيرها عقول أكثر تطوراً في الاستعمال الحديث لتلك الأسطورة.

في شعره المنثور يطوّر جبرا هذه الأسطورة، فيستخدمها إطاراً أو أساساً بنائياً لموضوعات مختلفة، كما يبيِّن هذا المقطع من قصيدة له بعنوان «خرزة البئر»:

خرزة البئر لنا جلجلة ثانية
من ثغرها الخصيب ستنطلق
الحمم السوداء لاهبة لاظية
بلحم الصبايا والحبالى لتبيد
زارعي الموت[٥٦١]

هذه هي البئر التي ألقى الصهانية فيها جثث بضع مئات من الرجال والنساء والأطفال قتلوهم في مذبحة دير ياسين بفلسطين في ٩ نيسان/أبريل عام ١٩٤٨. وقصيدة جبرا تنطوي على نبوءة بأن الموت سيولّد الحياة والثورة، كما هو شأن قصائد أخرى عن الموضوع[٥٦٢]. وتوجد هنا كذلك علاقة مهمة بين أسطورة تموز والعذاب والصلب وقيامة المسيح، لأن مقبرة البئر تغدو «جلجلة» من نبعها «المقدس» ستعود الحياة إلى قرانا. وقد غدا ذلك رمزاً ذا أهمية عظمى في الشعر العربي الحديث. كان

---

(٥٥٩) «أغنية لمنتصف القرن» في: جبرا، المصدر نفسه، ص ٤٣.

(٥٦٠) جبرا، «المفازة والبئر والله،» ص ٣٤ وغيرها. عن هذه الجماعة من الشعراء، انظر: رزوق، المصدر نفسه.

(٥٦١) جبرا، **تموز في المدينة**، ص ٦٩.

(٥٦٢) انظر قصيدة الكاتبة «الشهيد المهجور» في: الجيوسي، **العودة من النبع الحالم**، ص ٧٤ حيث تصور المأساة دافعاً:

لتوقظ في حنايانا
شموس الغيب والأنواء
لتنشل روح موتانا
من الغيبوبة الصفراء
وتنفض شوقنا ناراً وطوفانا

الشاعر الآخر الذي استخدم أسطورة تموز وتفريعاتها خليل حاوي. ومُقتربه في الغالب مباشر مقصود:

يا إله الخصب، يا بعلاً يفضّ
التربة العاقر يا شمس الحصيد
يا إلهاً ينفض القبر ويا فصحاً مجيد
أنت يا تموز، يا شمس الحصيد(٥٦٣)

يدور ديوانه **نهر الرماد** بأجمعه تقريباً حول أسطورة تموز، يستعملها ليؤكد، من ناحية، محل الروح التي تسود عالم الشاعر، وتفككها وما فيها من عقم وخَدَر، ومن ناحية ثانية، العودة الوشيكة إلى الحياة والفحولة. وقصيدته الجميلة «الجسر» خير ما يمثل ذلك إذ تتنبأ بولادة ثانية، ولو أن باعثها هو الجيل الصاعد:

يعبرون الجسر في الصبح خفافاً
أضلعي امتدت لهم جسراً وطيد
من كهوف الشرق، من مستنقع الشرق إلى الشرق الجديد(٥٦٤)

تسود في شعر حاوي فكرة انبعاث أمّة بعد موت الحضارة وانتعاشها. لكن ديوانه الثالث **بيادر الجوع** كما ينبئ العنوان، يشير إلى انهيار الإيمان بذلك، لأن القصائد الثلاث التي تشكّل الديوان تنتهي جميعها بنبرة يأس:

هيهات يعرف من أنا، عبثاً محالْ
شمطاء تنبش في المزابل عن قشور البرتقال(٥٦٥)

أو أنها تنتهي بنفاد صبر يائس:

هذي العقارب لا تدور
ربّاه كيف تمط أرجلها الدقائق
كيف تجمد تستحيل إلى عصور(٥٦٦)

وفي قصيدته الطويلة «ألعازر عام ١٩٦٢» يقوم ألعازر من الموت بتأثير المسيح، لكنه لا يستطيع تقديم أكثر من وجه وقلب ميّتين للأحياء الذين يجرّهم بعد ذلك معه إلى وجود ميت عقيم. وهذه القصيدة الحاسمة مليئة بالرؤى المظلمة وصور الفساد

---

(٥٦٣) «بعد الجليد» في: حاوي، **نهر الرماد**، **شعر خليل حاوي**، ص ٩١.

(٥٦٤) «الجسر» في: المصدر نفسه، ص ١٣٨.

(٥٦٥) «جنية الشاطئ» في: حاوي، **بيادر الجوع**، ص ٣٣.

(٥٦٦) «الكهف» في: المصدر نفسه، ص ١٥.

والعقم والحقد والركود. لكن بعض المقاطع ذات الجمال الغني البارز تنتشر في تضاعيف القصيدة وتساعد في تخفيف الأجواء القاتمة في المقاطع الطويلة.

أمّا الشاعر الخامس في مجموعة الشعراء التموزيين فهو أدونيس، وإن اختياره العامد لهذا الاسم الأدبي وحده يكشف عن انشغاله الأساسي بروح أسطورة تموز أو أدونيس مرادفه الإغريقي. لكن أدونيس قدّم تنويعاً على أسطورة القيامة بإدخال أسطورة العنقاء في «البعث والرماد»[٥٦٧]، وهي قصيدة طويلة مخصصة لفكرة الانبعاث الروحي بعد الموت.

والعنقاء طائر خرافي وصفه فيليب دو ثاون (Philip de Thaun) في كتاب **طبائع الحيوان** الذي كتبه باللغة الأنكلو ـ نورمندية في القرن الثاني عشر: «طائر بالغ الأناقة والرشاقة؛ يوجد في بلاد العرب، يشبه البجعة[٥٦٨] في شكله؛ وليس لإنسان أن يضرب في الأرض بحثاً ليجد آخر مثله؛ فهو الواحد الأوحد في العالم، أزرق تشوبه حمرة، يعيش خمسمئة سنة ويزيد... وإذ يحس بدنو أجله يروح فيجمع الأحطاب، ونادر البخور وطيّب العطور؛ يأخذها أوراقاً فيفترشها حتى يبعث شعاع الشمس فيها طهور النار (من السماء)، فيفرش جناحيه عليها راضياً؛ فتحترق هذه من تلقاء نفسها وتستحيل رماداً. وبفعل نار البخور وطيب البلسم، بفعل الحرارة والجوهر يكتسب الرماد عذوبة، وهذه طباع هذا الطائر، كما تقول الكتب، فإنه في يومه الثالث يعود إلى الحياة من جديد»[٥٦٩].

وهذا الميلاد العجيب يمكن أن يقارن كذلك بميلاد المسيح من العذراء. تنطوي الأسطورة على إيحاء بالخلود وبفكرة القيامة والحياة بعد الموت.

يستخدم أدونيس الأسطورة بهذا المعنى الأخير. ففي مجال تجربته في الحياة العربية المعاصرة يجد أدونيس في الفوضى والقلق واليأس وخيبة جيل بأكمله سبباً يناسب الموت القرباني الذي يجلب الخلاص فتستعيد الحياة قوتها وتركيزها. والموضوع ذاته، يتكرر في شكل آخر، ولكنه يدور حول استعادة الحياة والسيطرة عليها مجدداً من خلال الموت:

فينيق تلك لحظة انبعاثك الجديد

---

(٥٦٧) «البعث والرماد» في: أدونيس، «أوراق في الريح،» في: أدونيس، **الآثار الكاملة**، مج ١، ص ٢٤٩ ـ ٢٧٢، وقد كتبت عام ١٩٥٧.

(٥٦٨) البجعة هو الاسم المألوف الآن، وله اسم قاموسي هو طائر التمّ.

(٥٦٩) «Phoenix,» in: *Brand's Dictionary of Faiths and Folklore* (London: Reeves and Turner, 1905), vol. 2.

صار شبه الرماد صار شرراً ولهباً كواكبيا
والربيع دبّ في الجذور

وفي هذا علاقة مباشرة ولو أنها رهيفة بأسطورة البعث التموزية. وإذا كانت قصيدة السياب «أنشودة المطر» تسود فيها صورة الماء، فإن قصيدة أدونيس هذه تسودها صورة النار: «حتى الغبار لهب»، «أحلم أن رئتيّ جمرة». فمعانقة النار، والحريق، هو الاحتراق حتى الحياة، وريادة الطريق إلى ذلك: «فخلّني. . . أحتضن الحريق - أغيب في الحريق»، «فينيق يا فينيق - يا رائد الطريق»، والنار «لهب كواكبي كذلك، نور يجب أن يحترق أولاً لكي يوجد»، «مثل قبس إن لم يضئ يمُت». وصورة النار في هذه القصيدة تذكّر بالشعر الصوفي الذي يبدو أن أدونيس قد تعلّمه في طفولته في جبال العلويين، حيث يُعرف عن العلويين المتعلمين حفظهم الشعر الصوفي وتلاوته[٥٧٠].

كان أدونيس في استخدامه أسطورة العنقاء مباشراً متعمداً، وقصيدته طريفة إذ تجمع عدداً من تجارب الشاعر ليجعل منها كلاً متجانساً. تنقسم القصيدة إلى أربعة مقاطع وتتقدم نحو ذروة من الأمل والإيمان بعودة الحياة والخلاص. ومع أن هذه القصيدة لا تبلغ القوة الشعرية والتأثير اللذين نجدهما في شعره اللاحق، نجد فيها الكثير من خصائصه الأساسية: طرافة البنْية، والصور غير المألوفة، والتمكن من اللغة. أما النظام الإيقاعي الذي تجده خالدة سعيد آسراً في بعض المواضع[٥٧١]، فإنه لم يكن قد اكتسب بعد في الحقيقة خصائص الشاعر المتميّزة، لأنه كان يحمل أصداء من بُنىً إيقاعية عند شعراء آخرين كانوا يكتبون في الفترة نفسها، مثل يوسف الخال. بعد هذه المرحلة سوف يكتشف أدونيس بُنياته الموسيقية والإيقاعية الخاصة ويُظهر استقلالاً كبيراً في معالجة الإيقاع الشعري. ولكن ليس في هذه القصيدة.

قال بعضهم إن احتراق العنقاء يرتبط في ذهن الشاعر أول الأمر باحتراق والده حتى الموت. وتؤكد خالدة سعيد، زوجة الشاعر، أهمية هذه الحادثة وأثرها المستمر في ذهن الشاعر[٥٧٢]. لكن اللوعة التي تصاحب هذه المأساة لا يمكن أن تفسّر الكثير من مقاطع القصيدة، ومن المستهجن الافتراض أن الإشارات الواضحة إلى موت البطل تشير إلى موت والد الشاعر. فهو يتحدث بشكل مباشر عن موت رجل عظيم على الصليب، بطل ذي وعد كبير: «كان يُرى بحيرة من كرز، حريقة من الضياء،

(٥٧٠) انظر: خالدة سعيد، «الموت طريق إلى الحياة،» في: سعيد، **البحث عن الجذور**، ص ٩٢.

(٥٧١) المصدر نفسه، ص ٩٧.

(٥٧٢) المصدر نفسه، ص ٩٢ - ٩٤.

موعدا». ولكن سرعان ما يندحر الموت، ويعود الضوء الباهر: «وها له أجنحة بعدد الزهور في بلادنا». ومثل العنقاء، ومثل المسيح منبع الحب، فإن هذا البطل هو مخلّص البشرية:

مثلك يا فينيق مات حبه
علا، أحسّ جوعنا له، فمات، مات باسطاً
جناحه، محتضناً حتى الذي رمّده

لا تفسّر خالدة سعيد وجود البطل، لكن غيرها من النقاد مثل رجاء النقّاش يرى في البطل إشارة إلى أنطون سعادة، مؤسس الحزب القومي السوري، الذي حوكم وأعدم فوراً عام ١٩٤٩ في لبنان[٥٧٣]. لكن النقّاش على خطإ إذ يربط بين «فينيق» و«فينيقيا» وطن الأحلام التاريخي عند القوميين السوريين الذين كانوا يأملون في إحياء الحضارة الفينيقية، متجاوزين المرحلة الطويلة من الحضارة العربية بوصفها حضارة غريبة أو على الأقل خارجة عن السياق. يختار النقّاش أمثلة من هذه القصيدة ليهاجم بشدة أمل الشاعر في الإشارات إلى قرطاجة وصور من الموانئ الفينيقية القديمة المشهورة[٥٧٤]:

وخلّني أشمّ فيها اللهب الهياكلي
ربما لصور فيها سمة
وربما تجسّدت قرطاجة

تنحصر أهمية الإشارات السياسية في القصيدة بالنسبة إلينا في أن القصيدة قد تفقد جاذبيتها المباشرة إذا ربطت بفكرة تاريخية قد لا يهتم بها كثير من الناس. ففي قصيدة أدونيس نوع من الحماس العقائدي الذي يميل إلى الانغلاق على موضوعه ويخفق في بعض نواحيه في أن يبلغ صفة الشمول. فالابتهال إلى العنقاء لا يترك مجالاً لأي تأويل مختلف، بل يقدم مقارنة مباشرة، تجيء فكرية أحياناً:

فينيق، يا فينيق
يا طائر الحنين والحريق
يا ريشة صغيرة سائرة بلا رفيق

والمقطع بأكمله يشغل صفحتين، على الوتيرة نفسها، مع إصرار على مخاطبة الفينيق بأسلوب غير شعري، لأنه يبالغ في المباشرة والإشارة التي تبلغ درجة مضحكة

---

(٥٧٣) رجاء النقاش، «القوميون السوريون والأدب،» في: رجاء النقاش، **أدب وعروبة وحرية**، كتب ثقافية؛ ١٦٧ (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٣)، ص ٦٠ ـ ٦١.

(٥٧٤) انظر: المصدر نفسه، ص ٦٦ و٧٥ ـ ٧٨.

أحياناً بنبرتها التبجيلية لهذا الطائر. وهذه مقاربة غير موفقة في استخدام الأسطورة في الشعر. ثم إن محاولة أدونيس بلوغ توافق بين الحاضر والماضي تتعثر هنا كذلك، لأنه، خلافاً لمحاولة السياب في قصيدة «المغرب العربي»، يخفق في لمس الوتر الحساس الذي يربط بين قرائه، من خلال ترابطات عاطفية تستهويهم وتأسرهم بصورة طبيعة وماضٍ يدرك وعيُهم أنه الأرضية الصحيحة لحاضرهم.

تقول مود بودكن (Maud Bodkin) في هذا السياق: «إن النموذج الأعلى للميلاد الجديد، الموجود في الطبيعة جميعاً وفي الحياة الإنسانية، والذي يقدم الأساس الدائم لبزوغ الأمل الإنساني والتعبير عنه، لا يمكن أن تحسّ قوته الا عندما يكون الإيحاء الذي يقوى عليه الكلام الشعري قادراً على أن يتيح لنا استعراض بلايانا الحاضرة، مصوَّرةً في واقعية متوهجة، وفي أوسع منظور من المكان والزمان»[٥٧٥].

لا بد أن نؤكد هنا أن وصف أدونيس لبلايانا الحاضرة لا عيب فيه، لأنه في الواقع يتفوّق في سرد ذلك في المقطع الثالث من قصيدته، لكن من المستحيل أن يستطيع أغلب القراء العرب استعراض هذه البلايا في سياق الحضارة الفينيقية في صور وبعلبك وقرطاجة. فالإيحاءات السياسية القوية تميل إلى تنفير القراء، لأن القصيدة لا تخاطب إحساسهم الداخلي بالتناغم مع نسق الحياة الذي لا يتغير. تقتطف بودكن قول أفلاطون محذراً من قبول الأساطير بسهولة: «ولو أن فيها إغراء وفتنة، الا أنها تنطوي على مخاطر كذلك»[٥٧٦]. وفي قصيدة أدونيس يبدو الخطر شديد البروز.

كما سبق القول، نجد أن الصليب والصلب وقيامة المسيح تغدو تنويعات على الموضوع الرئيس وهو أسطورة تموز، فقد انتزعت هذه من سياقها التوراتي لكي تمثل شيئاً آخر، وحتى في أيدي الشعراء المسيحيين صارت تستخدم كمصادر إضافية للرمزية الأسطورية. وهكذا غدا المسيح رمزاً مبسّطاً يمثل قيامة شعب وثمن الاستشهاد الذي يدفعه ليبلغ هذا الانبعاث. وفي غضون هذا التمثيل ضاعت الفكرة الأساسيّة من الصلب والخلاص. يهتف أدونيس: «فينيق يا مسيح، يا صليب»[٥٧٧]، ويقول يوسف الخال:

(ذراعاي مشدودتان إلى صخرة
حنيني شديد إلى إخوتي)

---

(٥٧٥) Maud Bodkin, *Studies of Type-images in Poetry, Religion and Philosophy* (London: New York: Oxford University Press, 1951), p. 158.

(٥٧٦) المصدر نفسه، ص ١٥٠.

(٥٧٧) «البعث والرماد» ص ٧٨ (من طبعة ١٩٥٨)، وقد انتقاها الشاعر من الديوان.

يضمد فَجر النهار جراحي
شراعي طليق ويومي عريق كأمسي
متى يا أبي،
متى يا أبي ستعبر كأسي(٥٧٨)

وفي قصيدته الشهيرة «المسيح بعد الصلب» يقارن السياب دائماً مصير المسيح بمصير الفرد العربي المكافح في سبيل حرية شعبه: يضحّى به، يُقتل، لكنه يخرج في النهاية ظافراً:

بعد أن سمّروني وألقيت عينيّ نحو المدينة
كدت لا أعرف السهل والسور والمقبرة:
كان شيء، مدى ما ترى العين،
كالغابة المزهرة،
كان، في كل مرمى، صليب، وأم حزينة
قُدّس الرب! هذا مخاض المدينة(٥٧٩)

بفعل شعوره الطبيعي استطاع السّياب أن يعرّب جميع ما استخدمه من أساطير تقريباً. فقد غدا رمز المسيح والصليب في شعره جزءاً من تراث إنساني لا يقل عروبة عن أي شيء آخر. وفي هذا المجال كان أكثر توفيقاً من عدد من الشعراء الآخرين من جيله الذين كان تبنيهم مواضيع ومواقف وعلائق غير معروفة بعد في الشعر العربي متصنعاً متكلفاً ومفتقراً إلى عناصر التجربة الحقيقية. وفي حالة أسطورة تموز، مع أنها نشأت في الشرق الأوسط، إلا أنه يجب الإصرار على أنها لم تعد معروفة حقاً بين الناس، على نطاق واسع، رغم ما تداخل معها أحياناً من أسطورة المهدي أو مأساة الحسين. لقد اتخذت هذه الأسطورة عدداً من الأشكال والأسماء (تموز، بعل، أدونيس وحتى العنقاء) لدى عدد من الشعراء وسرعان ما فقدت بريقها، وغدت القصائد التي تستخدم هذه الأسطورة بشكل مباشر مكرورة جداً، حتى أصبح من المحرج حقاً أن يكتب المرء اليوم قصيدة تستخدم هذه الأسطورة.

إن الشعراء الذين استخدموا أسطورة تموز وتنويعاتها بشكل مباشر لم يكونوا الشعراء الوحيدين الذين تناولوا موضوع الولادة بعد الموت. ويمكن القول إن هذا الموضوع،أكثر من غيره من مواضيع الشعر العربي المعاصر، يسري في تضاعيف

---

(٥٧٨) من قصيدته «التوبة» في: يوسف الخال، **قصائد في الأربعين** (بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٦٠)، ص ٧٣.

(٥٧٩) من قصيدته «المسيح بعد الصلب» في: السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٤٦٢.

القصيدة العربية الحديثة، وبخاصة في عقد الخمسينيات وأوائل الستينيات. وقد تبنّى هذا الموضوع أغلب الشعراء الحديثين والتقليديين منهم وأشباه التقليديين، من دون إشارة مباشرة في الغالب، أو حتى من دون معرفة أحياناً بأسطورة تموز وتنويعاتها. ولكن بين من استعملوا الأسطورة بشكل واعٍ، تبقى الظاهرة البارزة فيهم أنهم جميعاً تفاعلوا معها كجماعة مستجيبين إلى الأسطورة وتنويعاتها بالطريقة نفسها، مستخدمين الأسطورة في كثير من القصائد للتعبير عن استجابة مشتركة نحو الوضع العربي. يساعد يونغ في توضيح هذه المسألة عندما يقول: «إن صورة النموذج الأعلى للحكيم أو المنقذ أو المخلّص... تظهر عندما يكون الزمن عسيراً»[٥٨٠]. لكن المرء يشعر بشيء من الضيق إزاء ما يبدو كأنه أصبح أمراً شائعاً وزياً معدياً بين كبار الشعراء الذين راحوا يكتبون في الوقت نفسه خلال فترة قصيرة جداً من الزمن وهي نهاية الخمسينيات. لقد سبق القول إن مجموعة الشعراء التموزيين لم يكونوا مدرسة شعرية في أواخر الخمسينيات، بسبب اختلافهم في معالجة الأساطير. فما إن جاءت الستينيات حتى ساعدت تجاربهم الشخصية الخاصة في توكيد أساليبهم المختلفة واهتماماتهم المتباينة، ووجد ذلك تعبيراً في شعرهم.

إلى جانب أسطورة الخصوبة والتنويعات عليها في صور المسيح أو طائر العنقاء وغيرهما، استعمل الشعراء المحدثون كثيراً من الأساطير والنماذج العليا من التاريخ، بتفسيرات مختلفة للتجربة الإنسانية، مثل سيزيف، وبروميثيوس، وإيكاروس، ويوليسيس، والسندباد، وأيوب، والحلاج.

فقد استعمل أولئك الشعراء أسطورة سيزيف للإشارة إلى الصراع المستمر عند الإنسان العربي أو الشعب العربي. يقول ألبير كامو (Albert Camus): «لقد حكمت الآلهة على سيزيف بالاستمرار في دحرجة صخرة إلى قمة جبل، حيث تعود الصخرة إلى النزول متدحرجة بفعل وزنها. لقد رأوا بشيء من الحق أن ليس من عقوبة أشد فظاعة من جهد بلا جدوى ولا أمل»[٥٨١]. لقد استغل كل من أدونيس والسياب إمكانات الأسطورة الغنية، بقلب المغزى الأصلي عن الجهد العقيم. وقد يكون أدونيس متأثراً بتفسير كامو معنى الصراع. يرى كامو أن سيزيف، في «خطوته المحسوبة» نحو «العذاب الذي لن يعرف نهايته»، تتزامن خطوته تلك مع لحظة الوعي وهو «في كل لحظة من اللحظات التي يترك فيها الأعالي ويهبط بالتدريج نحو عرائن

(٥٨٠) C. G. Jung, *Modern Man in Search of a Soul*, translated by W. S. Dell and Cary F. Baynes (London: K. Paul, Trench, Trubner, 1933), p. 197.

(٥٨١) Albert Camus, *The Myth of Sisyphus, and Other Essays*, translated from the French by Justin O'Brien (New York: Knopf, 1955), p. 119.

الآلهة، يكون متفوقاً على مصيره. فهو أقوى من صخرته»[٥٨٢].

المعرفة الواعية بالعجز والتمرد، ورفض الاعتراف بالهزيمة والانهيار إزاء تحمّل العبء، تجد تعبيراً عنها في قصيدة أدونيس القصيرة «إلى سيزيف»:

أقسمتُ أن أظل مع سيزيف
أخضع للحمّى وللشرار[٥٨٣]

هنا يغدو التعذيب فعل بطولة وشجاعة.

كان إعلان السياب في ختام واحدة من أفضل قصائده أن سيزيف قد ألقى عنه صخرته مثالاً آخر طريفاً باهراً على قلب هذه الأسطورة، أكثر طرافة من مثال أدونيس ولو أنه لا يفوقه تأثيراً:

سيزيف ألقى عنه عبء الدهور
واستقبل الشمس على الأطلس[٥٨٤]

إنه هنا يشيد بنبالة الصراع الجزائري في حرب الاستقلال. فالإنسان هنا في ذروة قوته وانتصاره، قاهر مصيراً أضناه منذ دهور.

إن موضوع صراع سيزيف يمكن أن يُرى في شعر عدد من الشعراء الآخرين، حتى من دون ذكر الأسطورة صراحة: «قدر محتومة رؤياه يا جيل العطاء»[٥٨٥]. وفي قصيدة أخرى تكون الصخرة عبء جيل بأكمله، رابضة بلا فكاك عند السفح في انتظار أولئك الذين جرؤوا على تسلق الجبل:

فلن يضيع العبء منا، سوف نلقاه بلا عناءْ
متى رجعنا، رأبضاً بين ظلال الآس والتفاح
أو قابعاً على الضفاف صامتاً، مسمراً عينيه
في وجهنا، ومسنداً خدّاً على كفّيه
منتظراً رجوعنا المحتوم كي يدق في مفاصل الجناح
مسماره السحيق أو يلف ساعديه

(٥٨٢) المصدر نفسه، ص ١٢١.

(٥٨٣) «إلى سيزيف» في: أدونيس، «أغاني مهيار الدمشقي،» في: أدونيس، **الآثار الكاملة**، مج ١، ص ٤٢٧.

(٥٨٤) «رسالة من مقبرة» في: السياب، «أنشودة المطر،» في: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٣٩٣.

(٥٨٥) من قصيدة للكاتبة بعنوان «مرثية الشهداء» في: الجيوسي، **العودة من النبع الحالم**، ص ١٠٣.

على بقايا عمرنا المباح(٥٨٦)

وهو عبء يقع بين الموت والحصاد المستحيل. ويمثل الموتَ هنا غصنُ «الآس» إشارة إلى العادة الدمشقية في حمل الآس إلى قبور الموتى، كما يمثل التفاحُ الفاكهة الموعودة البعيدة المنال(٥٨٧).

أمّا أسطورة بروميثيوس، «الإله الجبار حامل النار»، الذي سرق النار من الآلهة ليفيد منها البشر، فقد تركت هي الأخرى تأثيراً كبيراً في الشعر العربي الحديث. وتقع جذور هذه الأسطورة «في المفهوم السامي حول الانتقال من العبودية إلى الحرية: في الروح التي ترفض أن تبقى عبداً خنوعاً لنزوات الطاغية، ولا تخضع لقوة الا للقوة المتجسدة في. . . العدالة التي يكون في خدمتها تمام الحرية واكتمال الحياة»(٥٨٨).

لم يخصص الشعراء العرب المحدثون قصيدة بعينها لشخص بروميثيوس، الباحث عن التقدم والحرية كما فعل شلي (Shelley) وغوته (Goethe)، لكن روح الأسطورة تشيع في كثير من العبارات الشعرية في العقدين الأخيرين. فالبحث المعاصر عن الخلاص من وضع سياسي واجتماعي لا يطاق يجد خير تمثيل له في صمود بروميثيوس وصراعه العنيد المستمر. وإذا كان سيزيف يقف إلى جانب بروميثيوس في الشعر العربي الحديث، فإن هذا يجب ألا يعدّ محاولة للتوفيق بين الأضداد بل إدراكاً للأمل القائل إن في حمل عبء رهيب محتوم صموداً نبيلاً سوف ينتصر ويعانق مجد الإنسان(٥٨٩).

إن صدور الأسطورة صدوراً لاواعياً عن أرض الواقع في فترات الأزمات القاهرة يتجلّى في قصائد البياتي المبكرة في **أباريق مهشمة** حيث يرسم الشاعر صورة الرحّالة نموذجاً أعلى في عدد منها(٥٩٠). فحلم الرحيل عن أرض التعاسة

---

(٥٨٦) من قصيدة للكاتبة بعنوان «منذورون» في: المصدر نفسه، ص ١٨٤ ـ ١٨٥.

(٥٨٧) انظر: المصدر نفسه، الملحق.

(٥٨٨) John Cann Bailey, «Prometheus in Poetry,» in: John Cann Bailey, *The Continuity of Letters* (Oxford: Clarendon Press, 1923), p. 105.

(٥٨٩) جليل كمال الدين في كتابه **الشعر العربي الحديث وروح العصر** يفسر أغلب التجارب الشعرية الحديثة في سياق صراع سيزيف وبروميثيوس. ومع أن هذه واحدة من طرق النظر في بعض الشعر الحديث إلا أنها لا تنطبق دوماً أو أنها لا تساعد كثيراً في جميع الحالات. انظر انتقاد عز الدين إسماعيل هذه الطريقة في: إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ٢٠٥.

(٥٩٠) انظر مثلاً قصائد «مسافر بلا حقائب» و«الأفاق» و«انتظار» و«الرحيل الأول» و«في المنفى» و«الملجأ العشرون» في: البياتي، **أباريق مهشمة**. وانظر أيضاً مناقشة إحسان عباس هذه النقطة في: عباس، **عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث**، ص ٤٣ ـ ٥١.

والاضطهاد كان دوماً من المواضيع الرئيسة في الشعر العربي الحديث، وهو غير نادر في الشعر القديم[٥٩١]. لكن حلم الرحيل في هذا الديوان يغدو أشبه بالنموذج الأعلى، ويمّهد لشعراء آخرين في استعمال شخص السندباد نمطاً أعلى، ذلك التاجر المغامر الذي يجوب العالم ويتقحّم المخاطر بحثاً عن الكنوز. لكن الرحّالة في شعر البياتي المبكّر لا يفكرون بمطلب جسيم، بل يعبّرون عن القلق العام الذي كان يشيع في الحياة العربية في ذلك الوقت، ولم يكن بمقدوهم تقبّل وقائعه. فقد كانوا يبدأون رحلاتهم بلا إيمان معيّن، ولكن بحنين إلى الرجوع. وقد صوّر شعراء آخرون شخصية الرحّالة كذلك. فالرحّالة عند توفيق صايغ إنسان بلا جواز سفر[٥٩٢] هو أكثر قرباً إلى أوديسيوس الذي أُرغم بفعل قوة خبيثة على أن يرحل، «تتقاذفه في البحر المتوسط رياح الإله المغضَب، بوسايدون»[٥٩٣].

في كتابه بعنوان **البطل ذو الألف وجه** يصف جوزف كامبل (Joseph Campbell) رحيل البطل في رحلته الأسطورية بهذه الكلمات: «هذا الطور الأول من الرحلة الأسطورية ـ الذي دعوناه باسم «نداء المغامرة» ـ يشير إلى أن القدر قد دعا البطل وحوّل مركز جذبه الروحي من داخل حظيرة مجتمعه إلى منطقة مجهولة. وهذا المكان القدري الذي يُجِنُّ الكنز والخطر معاً يمكن تصويره بأشكال مختلفة: أرض قصية، غابة، مملكة تحت الأرض، تحت الأمواج، أو فوق السماء، جزيرة سرّية، قمة جبل شاهقة، أو حالة حلم عميق؛ ولكنه دوماً مكان فيه مخلوقات زلقة عجيبة متعددة الأشكال، وأنواع من العذاب لا يمكن تصورها، وأفعال فوق طاقة البشر، وسرور عظيم مستحيل»[٥٩٤].

هذا وصف ملائم جداً لا ينطبق على يوليسيس وحده الذي يذكره كامبل، بل ينطبق بصورة أكبر على السندباد العربي. لقد استعمل عدد من الشعراء أسطورة السندباد ليرمزوا إلى البحث عن منحى مهم من مناحي الحياة. فعند خليل حاوي يرمز السندباد إلى البحث عن المنابع الفردية عند الإنسان، عن مصادر القوة ومعرفة الذات.

وتروي قصيدته «السندباد في رحلته الثامنة»[٥٩٥] قصة هذا البحث، والصراع

---

(٥٩١) والمتنبي خير مثال على ذلك، ومنه بيته المشهور:

وما منزل اللذات عندي بمنزل ... إذا لم أبجل عنده وأكرم

(٤٩٢) انظر القصيدة ٢٤ في: صايغ، **القصيدة ك**.

(٥٩٣) Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, Meridian Books, 4th ed. (New York: Meridian Books, 1962), p. 58.

(٥٩٤) المصدر نفسه.

(٥٩٥) حاوي، **الناي والريح، شعر خليل حاوي**، ص ٧٣ ـ ١١٠.

والمعاناة والعذاب، وأخيراً الإدراك الواعي بالنصر الوشيك، وإمكان بلوغ الأهداف الكبرى. وتسيطر على الشاعر الفكرة الرئيسة في أسطورة تموز، فكرة الانبعاث بعد الموت، التي تشيع في تضاعيف القصيدة:

كان الكفن الأبيض درعاً
تحتة يختمر الربيع

وتنتهي القصيدة بنبرة أمل وإيمان: «عدتُ إليكم شاعراً في فمه بشارة»، وها هو السندباد يحمل للأمة بشائر حياة تتجدد، لا بالنسبة إلى داره وحسب، بل إلى الملايين الدور غيرها:

مليون دار مثل داري ودار
تزهو بأطفال غصون الكرم
والزيتون، جمر الربيع

وفي هذا تطمين للجيل القادم أنه سيحيا في الغد حياة ذات قيمة.

لكن السياب قد اختزل الأسطورة في قصيدته «رحَلَ النهار»، فقد كان بحثه عن علاج لجسده المريض. ولا بد أنه قد كتب القصيدة في لحظة يأس ولوعة، لأن السندباد هنا مهزوم، ينشد بنبرة تفطر الفؤاد عن استحالة الرجوع:

أوَما علمتِ بأنه أسَرَته آلهة البحار
في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار
هو لن يعود،
رحل النهار
فلترحلي، هو لن يعود(٥٩٦)

وعلى ما في هذه القصيدة من نبرة مؤثرة، وهي تعبير أصيل عن وضع مأسوي، فإن استعمال الشاعر هنا النموذج الأعلى غير ناجح تماماً، لأن القصيدة لا تكمل دورة السندباد في المغامرة والإنجاز، ولا تعطينا، كما هو الأمر في قلبه لأسطورة سيزيف، بديلاً لا يقلّ عنها حيوية. ثم إن الشاعر لا يفلح في رفع القصيدة إلى مستوى التجربة الجماعية التي يمكن أن تضفي القيمة والمغزى الضروريين على أسطورة يكون شخص النموذج الأعلى فيها بطولياً. قد يقبل المرء تبنّي الأنماط العليا التي ترمز إلى العذاب (أيوب، سيزيف) فتعبّر عن تجربة شخصية لدى الشاعر، لأن ثمة مجالاً كبيراً لتمثل الذات في هذا العذاب من جانب القارئ. لكن التبنّي الشخصي من جانب الشاعر لأنماط عليا بطولية يمكن أن يُسبّب للقارئ شعوراً كبيراً بالضيق،

(٥٩٦) السياب، «منزل الأقنان،» في: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٢٢٩.

وقد يكون قاتلاً للقصيدة. غير أن تبنّي السياب أسطورة السندباد، رغم صفته الشخصية، يمكن قبوله عاطفياً، لأنه لا يجسد تمثيلاً بطولياً للذات. ولكن، كما سبق القول، هذه ليست أفضل طريقة لاستخدام الأسطورة في الشعر[٥٩٧].

في نهاية حياة السياب المأسوية القصيرة، خضع للقدر العاتي، لقوة الموت المريعة التي كانت، بالنسبة إليه، شاخصة منذ البداية. كان الموت في شعره في كل صورة: الملاّح الغريق، قبر أمّه المخضلّ بالمطر، مختلف أنواع الضحايا، الموتى والمحتضرون في مجتمع ظالم. ولكن، عندما كان في شبابه وحتى بعد ذلك، ما دام كان قادراً على الأمل والحلم، كانت تلازم شعره كذلك، إلى جانب الموت، دورة الخصوبة، وهي مبنية على عقيدة حيّة تمثّلها، من كنوز الأساطير والآداب الأخرى. ثم تطورت الحركة نحو الحيوية والتوالد بشكل إيقاعي خلال شعره، حيث اجتمع الحب والخصوبة على إخراج الحيّ من الميت. كانت هذه دورة الفصول في الطبيعة: الإخصاب، والإثمار، ثم الحصاد والركود. وكانت هذه هي الأسطورة التي استهوته كثيراً، ولكن إذ أطبق الموت نهائياً بتلابيبه عليه، خضع كل شيء له كذلك.

ولذا فقد ورد السندباد على هيئة هذا الشخص المهزوم في هذه القصيدة، ومن أجل ذلك راح أيوب، ذلك النموذج الأعلى الكبير، يرافق سنوات التحول الجسدي لدى الشاعر. قصة أيوب حيّة لدى الشعب العربي، واستعمالها في الشعر يوفر عاملاً ثقافياً موحَداً. إن المفهوم العربي الشائع عن أيوب أنه مثال الصبر والعناء والإيمان، ممتزجاً بالخضوع الإسلامي لإرادة الله؛ ويتجاهل هذا المفهوم انتصار أيوب الأخير في استنقاذ حياته. وقصة أيوب في الصيغة العربية الشائعة هي قصة انتصار الإيمان والطاعة لإرادة الله الدائم الرحمة. وقد حافظ السياب على هذا الموضوع؛ واتخاذه قصة أيوب شخصي يناسب تجربته الخاصة: فلا يقصد منها أن يكون قصة معاناة إنسان خلال ألم ممضّ ثم انتصاره الأخير، انتصار بطل معذّب «يلتقط حياته ثانية»، كما يقول آرشيبالد ماكليش (Archibald MacLeish) عن استخدامه قصة أيوب في مسرحيته الشعرية **ج ـ ب** (١٩٥٦): «أسطورة أيوب تناسب عصرنا، لأن هذا هو جوابنا كذلك: الجواب الذي يحرّك كثيراً منا الآن، نحن الذين لا نمتلك المعتقدات الرسمية التي كانت تدعم أسلافنا، لكننا مع ذلك نلتقط حياتنا ثانية بعد

---

(٥٩٧) وقد اختار عز الدين إسماعيل هذه القصيدة ليصور الاستخدام الناجح لأسطورة السندباد في الشعر المعاصر، في: إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ص ٢٠٧ ـ ٢١٢؛ وربما كان صلاح عبد الصبور أول شاعر يذكر السندباد في هذا السياق وذلك في قصيدته «رحلة في الليل» في: عبد الصبور، **الناس في بلادي**، ص ٤٧ ـ ٤٨، لكنه في تقديم السندباد في هذه القصيدة لا يقدم سوى موضوع صغير.

هذه الفواجع الكبرى ونستمر - نستمر بصفتنا **بشراً**[598].

ما كان لهذه المثالية أن تناسب تجربة السياب في ذلك الوقت. لقد صاحبه، لمدة قصيرة، الأمل بأنه، مثل أيوب، سوف يشفى: «سينزع الأحزان من قلبي، وينزع الداء فأرمي الدواء، أرمي العصا...»[599]. غير أن ذلك الأمل لا يعدو أن يكون شعوراً طبيعياً كذلك، يوجد لدى أغلب الناس ممن هم في ظروف مشابهة، وليس مفهوماً مثالياً يقوم على الإيمان بقدرة الإنسان على التغلب على مصائبه والانتصار عليها. فالقدر الآن لا محالة في يد الله القوية. وقد ظهر في آخر المطاف استحالة الأمل: «ما أرتجيه هو المحال»[600]، فصار يستجدي الموت من الله «رصاصة الرحمة يا إله»[601]:

ولو استجاب الله صرخة ذي بلوى لصحتُ: «وخير ما فيها
موتٌ يجيء كأنه سِنَةٌ ويمسّس آلامي فينهيها»[602]

وهي من أبيات كتبها في الكويت، قبل شهر ونصف من وفاته.

يتمتع أدونيس بعدد من المزايا، تجعل من استعماله المتكرر للأسطورة والنموذج الأعلى نتيجة طبيعية. فهو **أولاً** يتميز بحساسية كونية، ولو أن جبرا يجدها حساسية يعيبها موقف مفرط في ذاتيته، تكون فيه «الذات النرجسية وقد تضخمت بالنشوة الصوفية وغذت الكون برمّته»[603]. و**ثانياً**، لدى أدونيس رؤيا ذات ميول صوفية ملازمة، متوقّدة العاطفة. و**ثالثاً**، لديه شعور واع بالزمن. وبمعنى شامل، يرى الشاعر المسيرة المتواصلة من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل وفيها تتوحّد تجربة الإنسان جميعها خلال التاريخ، مقيمة الدليل على أن التجربة الإنسانية تمتلك طاقة غير محدودة على التوالد. على المستوى الشخصي نلمس نبرة كآبة في شعره، لأن انشغاله بالزمن

---

(٥٩٨) كما ورد في: Colin C. Campbell, «The Transformation of Biblical Myth: MacLeish's Use of the Adam and Job Stories,» paper presented at: *Myth and Symbol: Critical Approaches and Applications*, a selection of papers delivered at the joint meeting of the Mideast Modern Language Association and the Central Renaissance Conference, 1962, by Northrop Frye [et al.], edited by Bernice Slote, A Bison Book, 2nd ed. (Lincoln: University of Nebraska, 1964), p. 84.

(٥٩٩) «قولوا لأيوب» في: السياب، «منزل الأقنان،» في: السياب، **ديوان بدر شاكر السياب**، ص ٢٩٨.

(٦٠٠) «نفس وقبر» في: السياب، **إقبال: شعر**، ص ٥٤.

(٦٠١) «في غابة الظلام» في: المصدر نفسه، ص ٤٦.

(٦٠٢) «نفس وقبر» في: المصدر نفسه، ص ٥٦.

(٦٠٣) جبرا، «التناقضات في **المسرح والمرايا**،» ص ١١٩.

يفسّر كذلك انشغاله بالموت، المترابط مع الزمن، وعدوه الفعلي، بالمعنى الفردي الصارم(٦٠٤). وثمة موقفان: **أولهما** يظهر الزمن فيه بلا نهاية وذلك في إطار التجربة الإنسانية المتمثلة في اختياره عدداً من شخوص النماذج العليا من الماضي وإبراز استمراريتها في الحاضر؛ و**ثانيها** يكون الزمن فيه، في إطار التجربة الشخصية، كاشفاً هشاشة الإنسان وتعرّضه للخطر والموت، مصيره المحتوم. ويمتزج هذان الموقفان لإضفاء جاذبية وحدّة تأثير على عدة قصائد له.

وقد يكون الشعور التاريخي عند أدونيس متأثراً بشعور مشابه بالماضي عند سان جون بيرس. ففي خطاب هذا الأخير لدى تسلّم جائزة نوبل في استوكهولم عام ١٩٦٠ قال: «الشاعر مرتبط كذلك بالأحداث التاريخية، على الرغم منه. لا شيء مما يحدث في زمانه بغريب عنه»(٦٠٥)، لذا فهو يؤكد «دوام الوجود ووحدته». ثم إن قصيدة بيرس «أناباس» قصيدة أسطورية فيها «شعور أسطوري بالجنس البشري، بالتجذّر في الأرض، بالمكان مساحةً يتحرك فيها الإنسان ويستقر، بالمادة مقلَعاً لحجارة يبني بها، بالزمن دورةَ فصول يخترقها مسار ثابت لفعل الإنسان الجماعي في إقامة المدن، هذه كلها تشكل صورة ملموسة مثيرة لنموذج أعلى للقافلة الإنسانية الفعّالة المتحركة في ماضي الإنسان الجمعي منذ ما قبل التاريخ»(٦٠٦).

في ما نشر أدونيس من شعر في الستينيات، أظهر انشغالاً متزايداً بالماضي، وهو ماضٍ يبدو له مغامرة اكتشاف مُستمرة نراها، مثلاً، في محاولاته المتواصلة اكتشاف مَبلغ التأثير الذي يمكن أن يحدثه في الشعر إدخال شخصيات من الماضي الإسلامي عليه مثل الحلاج والنفّري والغزالي(٦٠٧) وعبد الرحمن الداخل وغيرهم. لكنه في انشغاله هذا يميل أحياناً إلى نسيان الحاضر وفقد الاتصال بعصره الراهن. وقد أشار جبرا كيف أن محاولة أدونيس لاكتشاف التوازن بين العصور الوسطى وعصرنا قادته نحو الاضطراب: «فرؤاه... تترنّح تحت أثقالها الصوفية، تعجز عن النجاة من السلفية التي ترفضها، وتتعثّر في ما يشبه التعميم، وتكاد لا تبلغ القلب من المدينة المعاصرة بمشكلاتها النفسية والكيانية إلا مداورةً وبالإشارة بضع مرات إلى الثورة... ولكن الرفض يأتي على غرار رومانسي نفتقد في تساميه وكبريائه حسّ التعاطف مع البشر في تجربتهم الآنية لكل ما يجعل من الحياة أمراً يستحق الصبر والمعاناة. لذا،

---

(٦٠٤) انظر قصيدته الجميلة «مرآة لخالدة» في: أدونيس، «المسرح والمرايا،» في: أدونيس، **الآثار الكاملة**، مج ٢، ص ٤٨٤ ـ ٤٨٧.

(٦٠٥) Saint-John Perse, *On Poetry*, p. 11.

(٦٠٦) «Myth,» in: *Encyclopedia of Poetry and Poetics*.

(٦٠٧) الحسين الحلاج (ت. ٩٢٢م)، محمد النفري (ت. ٩٦٥م)، ومحمد الغزالي (ت. ١١١١م) وجميعهم من مشاهير الصوفية.

مهما أعجبنا بروعة القول، فإن شكّاً يساورنا في أن الخيوط المتصلة بعصرنا خيوط واهنة(٦٠٨).

والواقع أن الشعور باللاواقع لا يكمن في المسحة الصوفية في الشعر ولا في التعميمات. فعصرنا، كغيره من العصور، يجب أن يخضع للتعميمات. ثم إن العلاقة التي يرسمها أدونيس بين الإنسان في هذا العصر والإنسان في عصور تاريخية أخرى تصح مبدئياً، لكنها تقصّر عن ذلك في شعره بسبب إلحاحه المستمر في رسم صورته هو على أنها صورة الإنسان المعاصر في كل تجاربه الشديدة التنوّع. وقد انتقد جبرا بشدّة محاولة أدونيس توحيد شخصيات تاريخية كثيرة أمثال أوديس، وفاوست، وسيزيف، وزرادشت. . . إلخ. في شخص واحد، هو شخص الشاعر، ويتساءل جبرا «ولكن ما الصلة بين هؤلاء كلهم؟». أن تكون هؤلاء جميعاً فأنت لست أياً منهم. هاملت هو هاملت، لا مزيج مركب من أبي العلاء وفونتين ودارتنيان. وأوديس هو غير فاوست: إنه رحالة، «حيّال»، بارع، معناه في تجربة ترحاله، وحكمته نتيجة لأوديسيته. وفاوست هو غير سيزيف. هذا أدرك عبثية الصخرة، فرضي بها لكي يعطي بقاءه قيمة، وذاك باع نفسه للشيطان لقاء التجربة. . . الخ. لكل من هؤلاء معنى معاصر خاص، تشع عنه المعاني في حلقات كحلقات الماء المتلاحقة. أما أن تحاول الجمع بين هؤلاء «الأبطال ـ الرموز» في كيان واحد، فقد تهربت من المعنى الحقيقي لكل منهم، وجعلت من الشخصية التركيبية شخصية مفتعلة لا يمكنها أن تتسم بمعنى متماسك القيم والأبعاد(٦٠٩).

لا يستطيع الشاعر أن يكون جميع هذه الأنماط العليا من شخصيات التاريخ والأساطير والأدب في الوقت نفسه. إن المزج الكبير، في شخصية الشاعر ـ البطل، لكل ما يرمز إلى جهد الإنسان وحكمته وصموده وشجاعته وصراعه يسبب للقارئ شعوراً بالضيق، يتفاقم بسبب افتقار شعره إلى التواضع أو روح الدعابة.

يرى جبرا أن أدونيس يحاول عامداً فرض فكره على حدسه(٦١٠). لكن المحاولة

---

(٦٠٨) جبرا، «التناقضات في **المسرح والمرايا**،» ص ١٢٢.

(٦٠٩) المصدر نفسه، ص ١٢٣.

(٦١٠) المصدر نفسه. لكن أدونيس يستطيع كذلك كتابة شعر فيه رقة ورؤيا كما في هذه الأبيات من قصيدة «الصقر»:

١ ـ من يريد طريقاً من البرق ٤ ـ فرس حولها يدور:
٢ ـ من يشتهي السماء ٥ ـ من هنا تبدأ الطريق
٣ ـ وهي حبلى بأحلامه والطريق ٦ ـ من هنا يبدأ العبور

من: أدونيس، «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل،» في: أدونيس، **الآثار الكاملة**، مج ٢، ص ٧٦ ـ ٧٧.

الواعية نفسها لإدخال الأسطورة في الشعر تتكرر كثيراً في الشعر المنثور الذي كتبه جبرا نفسه. ليس غير القليل من قصائد النماذج العليا في العربية قد نجح بالخلاص من هذا المصير. ففي عصر تجريبي كعصرنا، مليء بالكشف والجهد الواعي، تكون هذه الظاهره متوقعة إلى حد ما.

إن شعر الطليعة العربي الحديث، أي شعر الرواد، بوجه عام، شعر نماذج عليا، شديد التأثر بالاكتشافات الحديثة في مجال الأنساق النفسية ودور الأسطورة في اللاوعي الإنساني. وإن المفهوم الميتافيزيقي لتلك الطبيعة الهائلة للجهد الإنساني البطولي، ولعناده في وجه العقاب والعذاب (وهما لصيقان بتاريخ الإنسان جميعه، لذا دخلتا في نطاق المعرفة الأسطورية لتجربة الإنسان)، وحبه البطولة، وإدراكه العميق حتمية الاضطهاد ورفضه الدائم له، قد غدت جميعاً موضع تفسير بطرائق أدبية أكثر شمولاً على أيدي الشعراء العرب المحدثين. وسواء كانت الأساطير تستعمل صراحة أو ضمناً، فإن روح الشعر العربي الحديث قد تشربت بها. هذه واحدة من أكبر الإنجازات في الشعر العربي الحديث ولو أن انتشارها كان على حساب شيء من الطرافة والتلقائية. فالأسطورة توفّر وسيلة سريعة للوصول إلى لب التاريخ، وعن طريق الشعر سيغدو ممكناً ربط اللحظة الحاضرة من الوجود العربي (وهي لحظة أزمة فعلية) بكثير من لحظات الأزمات في التاريخ. كما توفر الأسطورة شكلاً من الوحدة، ويمكن أن تعين في تسليط الضوء على الصراع العربي، فتضعه في سياق صراع الإنسان الأبدي الشامل.

خـاتمـــة

في ما سبق في هذا الكتاب من استعراض للاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، جرت محاولة لمتابعة هذه الاتجاهات في مختلف الأقطار العربية وفي المهجر بهدف إظهار الاستمرارية في خط التطور في الشعر العربي في الأزمنة الحديثة. كانت التجارب تتلون عادة بالتقاليد الثقافية والخصائص المحلية في الأقطار العربية التي تنشأ فيها. غير أنّ تلك التجارب لم تكن بمعزلٍ بعضها عن بعض، بل كان يعتمد بعضها على بعضها الآخر. ويمكن تشبيه التيار الرئيس في الشعر العربي في هذا القرن بمسار نهر يتعرّج ويتلوّى شاقًّا طريقه من قطر عربي إلى آخر قامت فيه تجارب مهمة تغذيها جداول وروافد من أقطار عربية أخرى. وبينما كانت الحركة الشعرية تزدهر ثم تعود فتخبو في مراكز أدبية شتى في الوطن العربي، مركزاً بعد مركز، كان تيار الشعر الرئيس يندفع قدماً بقوة متزايدة، شاقاً طريقه دوماً نحو تقارب أكبر مع الشعر العالمي.

ولكي يتمَ لي متابعة مسارٍ صحيح من الاستمرارية، كان لا بد من النظر في خلفية الشعر الحديث وذلك كي أتمكّن من متابعة بعض التقاليد الشعرية التي أدت دوراً مهماً في التأثير في المشهد المعاصر. وهكذا كان لزاماً ملاحقة بعض البدايات التي أدت دوراً مهماً في تطور الشعر في هذا القرن: التيار المحافظ في دمشق، والاتجاه المصري في التركيز على الإنتاج الأدبي المصري قبل سواه، والتراث المسيحي في الأدب العربي، والتقاليد الشعرية القوية في العراق في القرن التاسع عشر، وهكذا. لقد شهد عقدا الخمسينيّات والستينيات ثورة في الشعر العربي لم يسبق لها مثيل، تناولت جميع عناصر القصيدة. لكن هذه الثورة لم تكن وليدة هذه الفترة وحدها، فقد كان الهدف الرئيس لهذا الكتاب أن يبيّن أن هذه الثورة كانت تعتمد أساساً على تجارب متواصلة في الشعر في العقود السابقة، مما جعل أدوات الشعر أكثر مرونة، ويسّر للشعراء خبرة أعمق يبنون عليها تجاربهم. وقد نظرت بما تيسّر من تفصيل في مختلف المدارس والحركات والاتجاهات في هذا السياق. ويمكن النظر إلى

التجارب في الفترة الراهنة على أنها دمج ناجح لإنجازات الإبداع الشعري العربي في الأزمنة الحديثة. في أحسن النماذج المعاصرة، نجد أن شعر الرواد قد أخذ عن الرومانسية قدرتها على التعبير عن الذات وشحن العالم بالعواطف والإصرار على التجربة الفعلية؛ كما أخذ عن الرمزيين قدرتهم على الاقتصاد واستغلال طاقة الكلمات على الإيحاء وإبداع المعاني المبطّنة؛ كما أخذ عن الكلاسيكية المحدثة قوة التعبير وقدرتها على التركيز والسيطرة على العبارة وحتى البلاغة أحياناً. لكن الشعر الحديث في الوقت نفسه يرفض الميوعة العاطفية لدى الرومانسيين، كما يرفض الكآبة المفرطة والحشو والمبالغة في استعمال الصفات والترهّل في التركيب وشطحات الأحلام عندهم، ويرفض كذلك عبارة الجميل والمثالي عند الرمزيين، والمبالغة في الاتجاه نحو الداخل، ويرفض إجمالاً بلاغة الكلاسيكية المحدثة، ورنين أنغامها وموضوعيتها واهتمامها بالتجربة الخارجية وولاءها للأشكال التقليدية. ويفيد الشعر في الوقت الحاضر كذلك من تجارب متفرقة لم تكن تتصل بشكل مباشر بمدرسة من المدارس الشعرية، كما يفيد من التجارب الشعرية الغربية كتجربة الصُّوريين والحداثيين ومن شعراء معينين أمثال ت. س. إليوت وسان جون بيرس ولوركا وغيرهم في الغرب، إلى جانب شعراء الواقعية الاشتراكية في كل مكان.

شهدت فترة الخمسينيات انهيار الفرضيات العتيقة حول اللغة الشعرية والشكل والمواقف التقليدية في الشعر. والواقع أن الشعر العربي الحديث قد شهد صراعاً طويلاً لكي يتخطى الحدود القومية نحو محيط الفن العالمي الأوسع. فالحماسة السياسية التي كانت العامل الأكبر في إحداث التغييرات الأولى في الروح والمقترب واللغة الشعرية والأسلوب والموضوع في الشعر العربي في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ما كان لها أن تستمر بمفردها عاملاً مؤثراً أكبر في الناحية الفنية من القصيدة. فلقد ظهرت عوامل أخرى إلى جانب ذلك، فعادت تجربة الفرد الوطنية والاجتماعية والثقافية والعاطفية والفنية بمجموعها وهي التي قادت إلى التغييرات الهائلة في الخمسينيّات.

من أجل ذلك استطاعت كارثة فلسطين عام ١٩٤٨ أن تحدث استجابة في الشعر أكثر حذلقة، اتخذت شكل الرفض والتمرّد والحزن الذي طبع إنتاج مختلف الشعراء. وتحت تأثير هذه الروح، غدا من الممكن أن يتساءل الشعراء عن مدى قدسيّة التراث الشعري جميعه، وأن يرفضوها. يتميز الشعر الجديد بالقدرة على تفكيك الأوزان الشعرية الموروثة، والإصرار على التركيز والاقتصاد في العبارة، وعلى الصورة المحسوسة، والروح المعاصرة والميل في بعض هذا الشعر إلى لغةٍ وإيقاع قريبين من لغة الكلام السائر وإيقاعه، وإلى التوصل إلى مصطلح شعري حديث.

من المؤسف أن حدود هذا الكتاب لم تسمح بتناول الكثير من الشعراء الذين أحمل لهم الكثير من الإعجاب والمودّة، ولكن المكان الصحيح لدراسة أعمالهم يقع في كتابات أكثر تخصصاً وحصراً. فلم يكن ممكناً إلا دراسة الشعراء الأكثر تمثيلاً للفترات موضوع البحث. إن هذا التجاوز الضروري يجب ألا يؤخذ على أنه إشارة إلى أن الشعراء الذين بحثتُ أعمالهم هنا هم وحدهم ذوو قيمة في الشعر العربي الحديث، بل إن الذين تناولتُ أعمالهم أكثر تمثيلاً من غيرهم للإنجازات الشعرية في هذه الفترة ولمثالبها أيضاً.

لا شك في أن الشعر العربي يمرّ اليوم بمرحلة حاسمة من التجريب الحاد. وثمة تجارب أكثر جذرية أتوقع لها أن تحدث[1]. فكل شيء في الحياة العربية الراهنة يحفل بالحركة والتغيّر الدينامي، ومع أن عرب اليوم يتجهون حتماً نحو التكنولوجيا، إلا أن الشعر لا يزال يقوم بدور مهم في ثقافتهم. ويحسّ المرء بأن الشعر سيبرهن من جديد على أنه أهم وسائل التعبير في حساسية أدبية تتغيّر بسرعة.

يتوقع المرء تغيّرات أكبر في العروض، ومن المحتمل أن التغيرات السابقة ستبرهن على أنها ليست سوى البداية في تغيّر جذري كبير في موسيقى الشعر العربي وإيقاعه. ويخمّن المرء أن هذه التغيرات سوف تتركّز أول الأمر على ما لدى العرب من أشكال عروضية بالغة التعقيد والتنوّع، وهنا تكمن المغامرة الفعلية. فحتى الآن كانت محاولة كتابة الشعر نثراً تنساق وراء تجارب مشابهة حدثت في الغرب، وبخاصة بالفرنسية، ولا تصدر عن حاجة فنية فعلية في ذلك الحين. فإن الإمكانات الهائلة في الأشكال العروضية العربية لم يجرِ استقصاؤها حتى الآن، ناهيك باستنفادها. ومن الطبيعي أن هذه الإمكانات، وليس النثر، هي التي قد تكون هدف أصحاب التجارب في المرحلة القادمة. فبعد كل ما سبق من تجارب، اكتسبت هذه الأشكال من المرونة ما يؤهلها لتجارب أخرى ذات طبيعة أشد تغيّراً. لقد رأينا حتى الآن كيف أن القليل من الشعراء كانت لديهم الشجاعة أن ينتجوا، عن وعي أو غير وعي، أشكالهم العروضية الخاصة، التي تشذ عن القواعد الأساسيّة في العروض العربي. ومن الممكن أن المستقبل القريب سيرى شعراء آخرين يتبعون هؤلاء الروّاد ويخرجون علينا بأشكالهم العروضية الخاصة. ومن الممكن والمحتمل كذلك أن يظهر ميل نحو إيقاعات تقوم على النبر فتفرض نفسها في الميدان.

لقد حاولت في هذا الكتاب أن أتابع التطور التدريجي في لغة الشعر العربي المعاصر، وأبيّن كيف استطاعت هذه اللغة، في فترة قصيرة نسبياً، أن تستجيب إلى

(١) كتب هذا عام ١٩٧٠ وقد حدث هذا بالفعل في حقبة السبعينيات.

التجارب المختلفة التي قام بها الكلاسيكيون المحدثون، والرومانسيون والرمزيون، وإلى المقترب الواقعي المباشر لدى بعض أصحاب الواقعية المحدثة، وإلى جميع ضروب المواربة في الفترة الراهنة. إن كل الظواهر تشير إلى أن لغة الشعر سوف تستمر في التغيّر لتلائم فترة متطورة. وسوف يُظهر الشعراء في المستقبل جرأة أكبر في استخدام اللغة، كما سيُستخدم بعض الكلام الدارج والمفردات الفصيحة معاً في سبيل إغناء التعبير الشعري. أما ازدياد التقارب مع اللغة الدارجة والشعر الشعبي فسيؤثر من دون شك في إيقاعات الشعر وسيدفع نحو المزيد من التجريب في موسيقى النظم.

ولسوف تخضع لهجة الشعر العربي في السنوات القادمة إلى تغيرات نفسية تعتمد بدورها على التطور العام في حياة الفرد والأمة. مثال ذلك أن لهجة الرعب والاحتجاج التي سادت الشعر العربي قبل حرب ١٩٦٧ قد تحولت بعد تلك الحرب إلى لهجة من السخرية المريرة، التي ما لبثت أن تحولت إلى ثقة متجددة وأمل منفتح مع إعلان المقاومة الفلسطينية وبروز إيمان جديد بالأمة. لكن هذه النغمة الجديدة من الثقة بالنفس ستكون هي ذاتها عرضة للتغيّر، بناءً على الوضع السياسي الدائم التغيّر في الوطن العربي.

إن الشيء الوحيد الذي يستطيع المرء أن يتنبّأ به في هذا الوقت هو أن الفرح والسخرية المرحة لا يحتمل أن يكون لهما مكان في لهجة الشعر العربي في المستقبل المنظور. كما سيُظهر الشعراء جرأة أكبر في مجال الصورة الشعرية، وستكون الحياة برمّتها مجالاً لاصطياد صور جديدة. ويحس المرء بأن الحفاظ على الصور الملموسة سيستمر. ولكن ثمة اتجاهين في استخدام الصورة تركا أثراً سيّئاً في الجيل الصاعد: الاتجاه للإكثار من الصور المنفّرة، والاتجاه الذي يتبنّى الإفراط في الربط غير المنطقي بين طرفي الصورة. وإن واجب النقد مراقبة ذلك وتحذير الشبان الشعراء من هذه المخاطر(٢).

ثمة اليوم حاجة شديدة إلى نقد حديث حسن التوجيه. فثمة دفق هائل من القصائد ودفق أشد من المفاهيم المتناقضة في الغالب. وتنهال هذه المفاهيم على العرب من الشرق والغرب، رغم أن النقاد ما زالوا يعتمدون بالدرجة الأولى على النقد الشعري الغربي.

كما إننا في حاجة كبيرة إلى نقد مستنير حول الجوانب التقنية في الشعر العربي الراهن، لأن تقنيات الشعر تمرّ بتغيّرات كبيرة. والنقد المطلوب في هذا المجال يجب

---

(٢) ما تنبأت به هنا حدث، وشهدت فترة السبعينيات تجريباً متطرفاً في الصورة. انظر الملاحق حول الحداثة.

أن يصدر عن معرفة واسعة بالعملية الشعرية بوجه عام، وبمعرفة عميقة بالجوانب الخاصة بالشعر العربي في الوقت نفسه، لا سيما في مجال العروض. بمثل هذا الفهم العميق وحده يستطيع الناقد أن يساهم بشكل أصيل في حركة الشعر. لقد كان أغلب النقاد يتمسّكون بنظرة تقليدية تفترض أن بعض النواحي المهمة في الشعر العربي دائمة، لا يمكن أن تتغير إلا بقدر محدود جداً، أو أنهم كانوا يطبّقون نظرة غربية صرفة، بشكل عشوائي أحياناً. فقد صدر الكثير من الدراسات النقدية التي تخلو من إدراك جمالي يقوم على معرفة، كما إن كثيراً من التجارب الشعرية المسطّحة عولجت على أنها آيات من الإبداع.

وإذ يستمر التطور في الشعر المعاصر، وتتواصل التجارب في الشكل والمحتوى، يجب أن تبقى هذه التغيرات موضع مراقبة ودراسة وتسجيل. ليس هذا الكتاب سوى استعراض يرمي إلى تقديم صورة شاملة، أرجو أن تكون واضحة، عن الوضع الشعري الحديث. وهو كتاب قصد إلى وضع أساس لدراسات مقبلة أوسع تخصصاً، فإذا تيسّر له النجاح في هذا المضمار، يكون قد بلغ هدفه الرئيس.

الملاحق

الملحق رقم (١)
نظرية مندور في النبر

إن الفكرة الأساسية في نظرية مندور، من أن النبر المحدّد يقع دائماً على مقاطع زمنية محدّدة، سرعان ما تثير الدهشة إذا قرأها شاعر عربي متمرس بقراءة الشعر، إذ يبدو أن النبر في الشعر العربي قابل للتغيّر. فلا يستطيع المرء أن يقبل إصرار مندور على أن النبر الأساسي والنبر الثانوي يقفان دائماً على مقاطع طويلة معيّنة في التفعيلة الواحدة، إذ إن هذا لا يمكن أن يكون حقيقة مطلقة؛ ولا أن يقبل ما يفترضه من أن المقاطع الطويلة الأخرى لا يمكن أن يقع عليها النبر. إن مندور لا يصف لنا التجارب التي أجراها في مختبر الصوتيات، وإذ يقبل المرء اقتراحه في وضع النبر على أبيات الشعر، فإنه يقبله على أنه أسلوب واحد من عدة أساليب ممكنة، تناسب طريقة واحدة من عدة طرق مختلفة في قراءة الأبيات الشعرية. الذي أريد قوله في نقد نظرية مندور هو أن هناك أكثر من طريقة واحدة في قراءة أبيات الشعر العربي، وأن الطرق المختلفة ممكنة بسبب المرونة في توزيع النبر والفواصل الزمنية في تفعيلة دون غيرها. لقد تيسّر لي تسجيل قراءتين للبيت الذي يورده مندور[١] وفحصت طبقة الصوت والشدة كما تظهر في الخط البياني الصادر عن هذه التسجيلات في مختبر الصوتيات في معهد

---

(١) انظر آخر الفصل السابع من هذا الكتاب، وهو بيت امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله　　　علَيّ بأنواع الهموم ليبتلي

وفي هذه القراءة المسجلة ترمز النجمة المنخفضة إلى نهاية التفعيلة؛ ويشير الخطان المزدوجان إلى المقطع الذي يقع عليه النبر الأقوى.

الدراسات الشرقية والأفريقية بجامعة لندن بمساعدة رئيس القسم وقتئذٍ. في القراءة الأولى كان النبر يقع على المقاطع الآتية (من اليمين إلى اليسار):

/– ⏑ /– ⏑ * ⏑ /– ⏑ * – //* /– ⏑ * / ⏑   /– ⏑ /– ⏑ * ///– ⏑ * – //– ⏑ * //– ⏑

ولكن في القراءة الثانية حصلت تغيرات عديدة:

/– ⏑ /– ⏑ * ⏑ /– ⏑ * – //– ⏑ * ⏑ /– ⏑   /– ⏑ //– ⏑ * ///– ⏑ * /– – //– ⏑ * ///– ⏑

في كلتا القراءتين كان المقطع الذي وقع عليه أشدّ النبر هو المقطع الثاني من التفعيلة الثانية من الشطر الثاني، المؤشر بنجمة مرتفعة، وهو مقطع غير منبور على الإطلاق في مثال مندور. لكن مواقع النبر الأخرى قد تتفق أو لا تتفق مع هذا النسق، كما يتبيّن من مقارنة سريعة بين تسجيل القراءتين.

ومن الواضح أن مواقع النبر تختلف بحسب القارئ. فالقارئ الرديء قد يضع النبر على مقاطع معينة من دون سبب واضح وقد تبدو قراءته رديئة، ولكن إيقاع الوزن العروضي لن يتغير. والقارئ الجيد قد يضع النبر على مقطع معيّن لسبب أو أكثر. فقد يدفعه إلى ذلك، أولاً، معنى البيت. وثانياً، من بين المقاطع الطويلة، تكون المقاطع التي تضم الصامت/ الصائت، أي المقاطع ذات الحرف الصائت الطويل دون المقاطع التي تضم الصامت/ الصائت/ الصامت، أي المقاطع ذات الحرف الصائت الطويل التي تنتهي بصامت ذي سكون، هي التي قد يميل القارئ إلى وضع النبر عليها: بسبب ما في المقاطع الطويلة من انفتاح ومرونة وإمكان مدّها بسهولة. وهذا مما يساعد النبر بإضفاء حجم أكبر على الصوت، ويجب ألا يُخلط بينه وبين التنغيم.

وثالثاً، قد يميل القارئ إلى وضع النبر على مقاطع تنتهي بحروف الغُنة مثل الميم والنون لا على المقاطع التي تنتهي بحروف مثل الباء والطاء والضاد والدال والتاء والقاف والكاف[٢]، وأغلبها حروف قلقلة في القراءة القرآنية، أو بحروف مثل الخاء

(٢) حرفا الغنّة لهما أهمية خاصة في التجويد، فعندما يكونان ساكنين فإن القارئ يغنّهما في تجويده شريطة أن لا يكونا متبوعين بحرف من حروف الحلق كالهمزة مثلاً، ففي حالة كهذه لا يُغنّان أبداً. بالطبع ليس ثمة قوانين كهذه في القراءة الشعرية، إنما ما لا يُستحسن في التجويد قد لا يستحسن في الإنشاد الشعري، فمقاطع الكلام المختلفة تتبع عادة ميلاً كامناً فيها للتشديد على مقطع معيّن أو ترك التشديد. أمثل على هذا بحروف القلقلة كالقاف والدال والباء والطاء والجيم: هذه جميعها تُقلقَل في التجويد مما يشير إلى حرج فيها دون أيّ نوع من التشديد عليها وهذا ينطبق بدوره على الشعر فلا يُستحسن عند الإنشاد الشعري أن يتوقف القارئ عليها أبداً. فنحن مثلاً يجب أن لا نتوقف على الخاء (وهي حرف حلق) في المقطع الثاني (أو المقطع الأول الطويل) في و«أخبرتماني» في قول المجنون:

وأخـبـرتمـاني أن تـيمـاء مـنـزل   لـليلى إذا مـا الـصيف ألـقى المراسيا =

والعين والغين والخاء، وهي حروف الحلق، وهكذا. إن طريقتي الخاصة في قراءة الشعر هي التي دفعتني إلى تقديم هذا على شكل فرضية. ولكن ليس من المناسب في هذا المجال الدخول في تفصيلات تقنية كثيرة.

وفي التجربة التي جرت في مختبر الصوتيات في معهد الدراسات الشرقية والأفريقية، قرئ بيت آخر من البحر الطويل مرتين كذلك. وفي القراءة الثانية تداخل الشطر الأول في الشطر الثاني مما غيّر التوقيت في البيت بأجمعه.

تبدو هذه الملاحظات بالغة الأهمية في ضوء ما تمنحه لقارئ الشعر إمكانات هذه الصفة المتغيرة في النبر، الكامنة في الأوزان العربية من جميع الأنواع. وهي صفة بالغة الغنى والمرونة يستغلها الشعراء الذين تعودوا إلقاء الشعر أمام جمهور. وفي الشعر العربي الحديث، يعتمد الشعر الذي يدعى في هذا الكتاب باسم «شعر المنابر» اعتماداً كبيراً على التلاعب بحيوية الصوت، ويستغل مرونة المقاطع الطويلة في أوزان الشعر العربي استغلالاً كبيراً.

يناقش شكري عيّاد في كتابه **موسيقى الشعر العربي** محمد مندور وغيره من الكتّاب حول الأوزان العربية وحول قضية النّبر وطول المقطع في الشعر العربي. إن دراسة عيّاد ذات قيمة كبيرة إذ تشكّل أساساً لأبحاث أخرى حول الموضوع، وتقدم خدمة مهمة في إقامة الدليل على قصور عدد من الفرضيات (بما فيها فرضية مندور)، التي طُرحت حول قضية النبر والنظام الكمي في الشعر العربي. يقارن د. عيّاد بين أفكار كاتبَين مهمَّين عن الموضوع هما س. چايار (S. Guyard) في كتابه **نظرية جديدة في العروض العربي** وابراهيم أنيس في كتابيه **موسيقى الشعر** و**الأصوات اللغوية** ويخلص إلى «أن النّبر في اللغة العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة، وإن يكن ظاهرة مطردة يمكن ملاحظتها وضبطها. وإذا صح ذلك فإن القول بأن الشعر العربي

= بل يُستحسن جداً أن يمر القارئ عليها سريعاً؛ ومثلها الباء (وهي حرف قلقلة) في «أبكي» في قول ديك الجن الحمصي: «أبكي إذا مرّ النسيم عليها». ولكننا نشدد على النون (وهي حرف غنة) في «وإني» في قول المتنبي:

وإني وإن كنت الأخير زمانه — لآتٍ بما لم تستطعه الأوائل

لقد أجريتُ تجارب متأنية في مختبر الصوتيات في جامعة لندن حول الإمكانات الكامنة في مقاطع الكلام العربي وبرهنت القراءات المتعددة والمختلفة للإنشاد على وجود ارتباط داخلي بين أواخر المقاطع وقابليتها للغنّة أو لعلو النبرة أو خفوتها أو محاذرتها. وهذا من شأنه أن ينقض نظرية مندور التي جعل النبر فيها بنفس القوة في نهاية المقاطع المتساوية في العروض من دون الانتباه إلى طبيعة الأحرف التي تنتهي بها المقاطع العروضية وتقبّلها المتفاوت أو عدمه للنبر عليها.

شعر ارتكازي كالشعر الإنكليزي والألماني قول ليس له ـ حتى الآن ـ ما يسنده من نتائج البحث اللغوي».

ثم يقول د. عياد إن من المحتمل لـ «وصف جمهور المستشرقين للشعر العربي بأنه شعر كمّي، أن يكون أدنى إلى الصواب»[٣].

(٣) محمد شكري عياد، **موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية** (القاهرة: دار المعرفة، ١٩٦٨)، ص ٤٥. وانظر جدله حول أفكار مندور ص ٥٥ وما بعدها وصفحات متفرقة.

لا يسمح المجال في هذا الملحق بالدخول في تفصيلات دراسة عيّاد المهمة. لكن عياد نفسه لا يبدو مطمئناً تماماً إلى أن النبر قابل للتغيّر لدى القراءة، ولو أنه يفرّق بين «النبر الطبيعي» و«النبر الموسيقي» في علاقتهما بطول المقاطع. المصدر نفسه، ص ٤٩. فهو يطبق قواعد إبراهيم أنيس في النّبر في العربية على ستة أبيات من شعر أبي العلاء المعري، ويخرج بقراءة أحسبها أنا موضع جدل. ففي قراءة هذه الأبيات أجدني أضع النبر بشكل مختلف على كلمات بعينها. مثال ذلك كلمة «قبورنا» في هذا البيت:

صاح هذي قبورنا تملأ الرحاب فأين القبور من عهد عاد؟

(عاد قبيلة جاهلية ورد ذكرها في **القرآن الكريم**). المصدر نفسه، ص ٥٠. حيث أجد أن عيّاد يضع النبر على الراء في «قبورنا» وهي مقطع قصير. بينما أضع أنا النبر على الباء، وهي مقطع طويل. أيمكن أن يكون عيّاد هنا متأثراً باللفظ والنبر كما يجري في مصر وهو في بعض الوجوه يختلف قليلاً عن اللفظ وعادات النبر في الأقطار العربية شرق المتوسط؟ لكن عيّاد يعبّر عن حذر العلماء في قوله إن الموضوع برمته في حاجة إلى دراسة علمية. المصدر نفسه، ص ٨٥ وغيرها.

الملحق رقم (٢)
تجارب قديمة كبرى في الشكل

١ ـ **المخمّس** ومعه **المسمّط** و**المزدوج** و**الرباعي**، هي في الحقيقة تجارب في القافية وليس في الوزن. فالوحدة العروضية الأساسية في جميع هذه الأشكال هي الشطر، الذي يعادل دائماً نصف بيت في نظام الشطرين الكامل. وتنظيم القوافي هو الأساس الذي يفرّق هذه الأشكال عن نظام الشطرين. إن كون بعض هذه الأشكال يقوم على عدد مفرد من الأشطار هو خمسة في المخمّس، وقد يكون سبعة في المسمّط، يضفي إثارة على هذه الأشكال لكنه لا يشكّل خروجاً على أساس التعادل في هذه الأشطار. يقوم المخمّس على مقاطع ذات خمسة أشطار. وقد يكون كل مقطع من هذه المقاطع مستقلاً في قافيته عن المقطع الآخر في أشطاره الخمسة، كأن يكون: أ، أ، أ، أ، أ يتبعها ب، ب، ب، ب، ب وهكذا؛ أو قد يكون الشطر الخامس في المقطع مستقلاً بقافيته متفقاً مع الشطر الخامس من كل مقطع يليه، مثل: أ، أ، أ، أ، ب يتبعها ج، ج، ج، ج، ب وهكذا[١].

والمسمّط، كما يقول ابن رشيق، يجب أن يبدأ بشطرين من قافية واحدة يتبعهما أربعة أشطار من قافية مختلفة، ثم يأتي شطر مفرد من نوع قافية الشطرين الأولين، أي: أ، أ، ب، ب، ب، ب، أ، ولكن ثمة أشكالاً أخرى من المسمّط. ثم إن المسمط يكرر قافية الشطر الأخير في القصيدة كلها، وتدعى هذه القافية «عمود القصيدة»[٢].

---

(١) لمزيد من المعلومات عن المخمس، انظر: إبراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ط ٤ (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٢)، ص ٣٠٥ ـ ٣٠٧، وعبد الوهاب حمودة، **التجديد في الأدب المصري الحديث** (القاهرة: دار الفكر العربي، [١٩٥٠؟])، ص ٥٠ ـ ٥١.

(٢) انظر: أبو علي الحسن بن علي بن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، حققه وفصّله وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد، ٢ ج، ط ٣ (مصر: مطبعة السعادة، ١٩٦٤)، ج ١، ص ١٧٨ ـ ١٨٠.

ويتكون المزدوج من أشطار يشترك كل شطرين فيها بقافية، ويتكون الرباعي من مقاطع ذات أربعة أشطار يكون نظام القافية فيها هكذا: أ، أ، أ، أ؛ ب، ب، ب، ب؛ ج، ج، ج، ج؛ وقد يكون: أ، ب، أ، ب؛ ج، د، ج، د، وقد يكون لها نظام قوافٍ آخر كذلك، إذ وُجد مؤخراً نظام قوامه: أ، أ، أ؛ ب، ب، ب، أ؛ ج، ج، ج، أ؛ وهكذا[٣]. وقد أفاد العرب المحدثون كثيراً من نظام المزدوج والرباعي. ومن أفضل الأمثلة على ذلك **رباعيات فرحات** لشاعر المهجر الجنوبي الياس فرحات، وقد نشره في ساو پاولو عام ١٩٤٥.

٢ ـ **الدوبيت** شكل شعري مأخوذ عن الفارسية. وإبراهيم أنيس على حق في رفضه هذا الشكل الشعري الذي يقوم على نظام جديد من التفعيلات، ولا يعدّه تطوراً طبيعياً في الوزن العربي، وذلك بسبب أصوله الفارسية[٤]. فهو يخالف الأشكال السابقة التي تتطابق في ترتيب تفاعيلها مع نظام الشطرين، بينما يتبع عادةً نظام الدوبيت الترتيب الوزني التالي:

فَعْلُن متفاعلُن فعولُن فَعِلُنْ

أهوى رشأ حوى من الحسن فنونْ	عيناه تقول للهوى كن فيكون
غنّى فتمايل الندامى طربا	لا شك هو النسيم والقوم غصون[٥]

وقد تقوم المقاطع على أربعة أشطار ذات قافية واحدة في كل شطر مثل: أ، أ، أ، أ؛ ب، ب، ب، ب؛ ج، ج، ج، ج وهكذا؛ ولكن ثمة ترتيبات أخرى مثل الدوبيت السابق: أ، أ، ب، أ؛ ج، ج، د، ج، هـ، هـ، و، هـ مما قد يستعمل كذلك.

٣ ـ **الموشح** شكل شعري اخترع في الأندلس في نهاية القرن الثالث الهجري وازدهر في القرن الخامس. واعتماده على الموسيقى واضح من جميع الإشارات إليه، قديمها وحديثها[٦].

---

(٣) لمزيد من التفصيل حول المزدوج والرباعي، انظر: أنيس، المصدر نفسه، ص ٣٠٠ ـ ٣٠٢ و٣٠٣ ـ ٣٠٥ على التوالي.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢١٦ ـ ٢١٧. للمزيد عن الدوبيت، انظر: حمودة، **التجديد في الأدب المصري الحديث**، ص ٤٣ ـ ٤٤؛ محمد دياب، **تاريخ آداب اللغة العربية**، ٢ مج (القاهرة: مطبعة جريدة الإسلام، ١٨٩٩)، مج ١، ص ١٣٦ ـ ١٣٧، و Jawdat Rikābī, *La Poésie profane sous les Ayyûbides, et ses principaux représentants* (Paris: G.-P. Maisonneuve, 1949), pp. 185-187.

(٥) كما ذكره: دياب، المصدر نفسه، ص ١٣٦.

(٦) أفضل المراجع الكلاسيكية عن هذا هو كتاب: أبو القاسم هبة الله بن جعفر بن سناء الملك، **دار الطراز في عمل الموشحات**، تحرير جودت الركابي (دمشق: ١٩٤٩)، انظر ص ٣٥ ـ ٣٧ و٣٩. إن اعتماد هذا الفن على الموسيقى أو، على الأقل، علاقته الوثيقة بها، أصبح حقيقة معترفاً بها عند الكتاب والباحثين الحديثين. انظر على سبيل المثال: «TIK,» in: *Encyclopaedia of Islam* (London: Luzac, 1927).

يكشف هذا الشكل الشعري عن تنويعات كبيرة في الوزن والتأليف، وذلك في أمثلته الكثيرة، وبخاصة المبكرة منها. وغالباً ما كان الشعراء يبتعدون عن العروض الذي اتفق عليه أصحاب هذا العلم في العربية، كما كانوا يمزجون أكثر من وزن في المقطع نفسه. وقد جمع عدداً من هذه الموشحات وحفظها لنا بعض مؤرخي الأدب في العصور القديمة، لكن أول دراسة تفصيلية لهذه الموشحات قام بها في نهاية القرن السادس الهجري الشاعر الوشّاح المصري ابن سناء الملك (المتوفى عام ٦٠٨هـ) وذلك في كتابه الشهير **دار الطراز**. ومن السهل فهم النظام الأساسي للموشح. لكن الذين كتبوا عن الموضوع من الأقدمين لا يتفقون على التسميات التي تطلق على أجزاء الموشح المختلفة. وفي هذا الكتاب سأتبع التسميات المستعملة في **الموسوعة الإسلامية** من أجل الوضوح.

يتكون الموشح من مقاطع ذات أنساق متشابهة: في الوزن أو الأوزان المستخدمة، في نظام الأبيات، وفي نظام القوافي. ويتكون الموشح الكامل، الذي يدعوه ابن سناء الملك الموشح «التام»[(٧)]، أولاً من «مذهب» أو افتتاحية تصفها **الموسوعة الإسلامية** بأنها «نوع من المقدمة نحو القصيدة الفعلية». ويدعى المذهب كذلك باسم «الغصن» أو «المطلع». وبعد هذه الافتتاحية يبدأ الموشح الفعلي. تذكر **الموسوعة الإسلامية** أن أكبر عدد من المقاطع يبلغ سبعة. ويسمى الواحد من هذه المقاطع باسم «الجزء» أو «البيت»، وهو يتكون من قسمين، يسمى الأول «سمط» أو «دور» والثاني «قفلة» أو «قفل». وقد يكون في السمط والقفل عدد مختلف من الأشطار، تختلف قوافيها أو تتفق. ولا تتشابه قوافي السمط مع قوافي المطلع أبداً، بل إنها تتغير عادة مع كل مقطع؛ لكن قوافي القفل تتشابه مع قوافي المطلع ومع قوافي بقية الأقفال. ويدعى القفل الأخير من الموشح باسم «الخرجة»، وكان ينظم عادة باللغة المحكية، ويغلب أن تكون لغة «الرومانس» التي كان يتكلمها أهل الأندلس في ذلك الزمان، ولكنها قد تنظم أحياناً باللغة الفصيحة. وبحسب هذا الوصف يمكن الموشح في شكله الأكمل، أي الموشح التام، أن ينظم على هذا النسق: المطلع: أ - ب - أ - ب؛ البيت أو الجزء: (١) ج - د - هـ، ج - د - هـ، في السمط أو الدور، و(٢) أ - ب - أ - ب ثانية في القفل أو القفلة، أو في المقطع الأخير «الخرجة». أما السمط اللاحق أو الدور فتجري قافيته على: و - ز - ح، و - ز - ح، يأتي بعدها: ط - ي - ك، ط - ي - ك. لكن نظام التقفية، الذي يمكن أن يكون أكثر تطويراً مما في المثال السابق، لا يشكل المغامرة الوحيدة في الاختلاف عن نظام القصيدة.

---

(٧) ابن سناء الملك، المصدر نفسه، ص ٢٥، وهو يختلف جذرياً عن الأقرع، أي الموشح الخالي من المطلع.

فالوحدة الوزنية في الموشح، مثل أغلب الأشكال الأخرى التي خرجت على نظام الشطرين والقافية الواحدة في القصيدة، هي الشطر وليس البيت. وفي النوع الأفضل من الموشح، يمكن أن تختلف هذه الأشطار في الطول اختلافاً كبيراً، وبذلك تختلف كثيراً عن القاعدة الأساسية في القصيدة العربية التي تشترط التعادل الوزني بين الشطرين(٨). ويقع الاختلاف الكبير الآخر في إمكان الخروج جذرياً عن أوزان الشعر العربي. يعرض ابن سناء الملك في تعريف الموشح وصفاً بارعاً للأساس الوزني لهذا الشكل الفني: «والموشحات تنقسم قسمين: الأول ما جاء على أوزان أشعار العرب، والثاني ما لا وزن له فيها ولا إلمام له بها. والذي على أوزان الأشعار ينقسم قسمين: أحدهما ما لا يتخلل أقفاله وأبياته كلمة تخرج به... عن الوزن الشعري... وهو المخذول المرذول وهو بالمخمسات أشبه منه بالموشحات ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء، ومن أراد أن يتشبّه بما لا يعرف... والقسم الآخر ما تخللت أقفاله وأبياته كلمة أو حركة مُلتَزَمة... تخرجه عن أن يكون شعراً صرفاً... والقسم الثاني من الموشحات هو ما لا مدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب، وهذا القسم منها هو الكثير... والعدد الذي لا ينحصر... وكنتُ أردتُ أن أقيم لها عروضاً يكون دفتراً لحسابها... فعزّ ذلك وأعوز... وما لها عروضٌ إلا التلحين، ولا ضربٌ إلا الضرب ولا أوتاد إلا الملاوي...»(٩).

ويشرع ابن سناء الملك بعد ذلك في سرد الأنواع غير القياسية من الموشحات. ويذكر من بين ذلك الموشحات التي تختلف أقفالها في الوزن عن أسماطها(١٠). وهذا قد يدفع الناقد الحديث إلى القول إن محاولة أبي شادي غير الموفقة في استخدام أكثر من وزن واحد في القصيدة قد سبقه إليها الوشّاح الأندلسي. ولكن على المرء ألا ينسى الفرق في الطبيعة الأساسية بين التجربتين. فقد كانت الموشحات ذات الأوزان المزوجة ناجحة، ويرى ابن سناء الملك أنها أنساق متفوقة تعتمد على الموسيقى والنغم

---

(٨) يصر ابن سناء الملك على أن الموشحات الجارية على أساليب العرب في كتابة الشعر (أي على شكل الشطرين) من دون أي اختلاف عنها يجب أن ترفض لأنها أقرب إلى المخمس وهو شكل يجده الكاتب أقل شأناً من الموشح. المصدر نفسه، ص ٣٣، وانظر ما ورد أعلاه. إن التوازن وانشطار الأبيات بالتساوي في القصيدة من أهم عناصرها؛ كما إن الإيقاعات المتوازنة فيها أصبحت راسخة في لاوعي الشعراء ومحبي الشعر، ومرنة بين أيدي الشعراء إلى درجة أنها طاعت في العصر الحديث إلى عدد غير قليل من أساليب الكتابة والمدارس الشعرية التي عبرت بنجاح كامل عن رؤاها وخصائصها عبر شكل الشطرين: الكلاسيكية الحديثة، الرومانسية، الرمزية... الخ. تحدث عدد من النقاد القدامى عن ظاهرة التوازن في القصيدة العربية ومنهم الباقلاني في: أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاني، **إعجاز القرآن**، تحقيق أحمد صقر، ذخائر العرب؛ ١٢ (القاهرة: دار المعارف، [١٩٥٤؟])، ص ٨٤.

(٩) ابن سناء الملك، المصدر نفسه، ص ٣٥.

(١٠) المصدر نفسه، ص ٥٥ ـ ٥٦.

بشكل واضح كما يبدو من ملاحظاته البارعة. وتجربة أبي شادي لا علاقة لها بالموسيقى والغناء. فنجاح البحور الممزوجة في الموشحات ينبع من تطبيقها الصحيح لموسيقاها وليس من تناغم حقيقي بين التراكيب الوزنية المختلفة في الأقفال والأسماط، إذا حكم عليها من وجهة نظر عروضية محض، كما يجب أن نفعل في تجارب أبي شادي.

ثم يقسم ابن سناء الملك الموشحات التي لا تقوم على الأوزان العربية إلى قسمين: «قسم لأبياته وزن يدركه السمع ويعرفه الذوق كما تُعرف أوزان الأشعار ولا يحتاج فيها إلى وزنها بميزان العروض»، و«قسم مضطرب الوزن مهلهل النسج، مفكّك النظم». وهو يشير إلى اعتماد الموشح على الموسيقى ويقول إن وزنه «لا يعقله إلا العالمون من أهل هذا الفن»، إذ «لا يُعلم صالحه من فاسده... إلا بميزان التلحين»[١١]. ومن المناسب هنا تقديم مثال من هذا النوع من الموشح:

المطلع:

أنـــــت اقــــتــــــراحـــــــي لا قــرّب الـــلــه الــلــواحــي[١٢]

- - U - -   - - U - - / - U - -

السمط:

من شاء أن يقول فأني لست أسمع خـضـعـت فـي هـواك ومـا كـنـت لأخضع

- - U - / - - U U / - U - U / - -   - - U U / - - U U / - U - U / - U

حـــســـــبـــــي عـــــلى رضـــــاك شـــفــــيـــــع لي مـــــشــــفَّـــــع

- - U - / - - U U / - U - U / - -

القفل:

نـــــشــــــوان صـــــــاحـــــــي بـــــــين ارتـــــياع وارتـــــياح

- - U - -   - - U - - / - U - -

يبدو أن عزوف ابن سناء الملك عن محاولة حل مشكلة هذه الأوزان الغريبة يعود إلى سبب وجيه، وذلك لأنه كان يرى أن السرّ في أنساقها الغريبة يقع في ألحان الأنغام التي يراد للموشحات أن تتبعها. وهو لا يقول ذلك بمثل هذه العبارات

---

(١١) المصدر نفسه، ص ٣٧.

(١٢) المصدر نفسه.

الواضحة، لكن حقيقة أن هذه الأغاني قد كُتبت لتلائم تركيبات موسيقية موجودة سلفاً يمكن افتراضها من إصراره الدائم على اختبار هذه الأوزان النظمية بموجب اللّحن «في وقت غنائه»؛ لأن «ما لا يمشّيه التلحين له» يظهر الغلط فيه، ويكون نصيب الناظم أن «تظهر فضيحته فيه»[١٣].

---

(١٣) المصدر نفسه، ص ٣٦. غير أن اعتماد الموشح على الموسيقى كما أكّد ابن سناء الملك لم يقنع المستشرق الألماني مارتن هارتمان. فقد حاول هذا، في دراسة مستفيضة ومرهقة، أن يربط أوزان الموشحات بأوزان الشعر العربي الستة عشر. معتبراً أن ما قدمه ابن سناء الملك كان ناقصاً يعكس سطحية الحكم المعروفة، بحسب قوله، عن الشرقيين؛ فأي حكم شديد اللياقة يتفوه به هذا المستشرق! انظر:

Martin Hartmann, *Arabische Strophengedicht. I. Das Muwaššaḥ* (Weimer: E. Felber, 1897), p. 104n.

بعد هذا يقدم لنا هارتمان ١٤٦ تنويعاً على أوزان العرب الستة عشر ويضيف ثلاثة من عنده، الأول مفعولات، والثاني مفعولاتن ويسميهما الخبب، ونوع ثالث أشبه بالدوبيت (ص ٢٠٠ ـ ٢٠١) من دون أن يلقي أي اعتبار لما ورد بوضوح كامل في كتاب ابن سناء الملك ولا إلى ما قاله ابن بسام في: أبو الحسن علي بن بسام، **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة** (القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة، ١٩٤٣)، ج ١، باب ٢، ص ٢، وهو أن أغلب الموشحات لا علاقة لها بأوزان العرب، مع أن هارتمان يورد قول ابن بسام على ص ١٠٩، مترجماً العبارة عن ترجمة دوزي لها. ويعود هارتمان فيومئ إلى عبارة وردت في كتاب عن الزجل لـ: صفي الدين الحلي، **العاطل الحالي والمرخص الغالي**، تحرير و. هوينيرباخ (فيزبادن: ف. ستاينر، ١٩٥٥)، التي يوردها في العربية (ص ١١٤ والهامش). إن الزجل، في الحقيقة، مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالموشح. ويرى فارمر في الفنين، الموشح والزجل، شكلاً شعبياً. انظر: Henry George Farmer, *A History of Arabian Music to the XIII Century* (London: Luzac, 1929), p. 198.

في حديث لهما في بون في نيسان/ابريل ١٩٥٨، قال الأستاذ هوينيرباخ للكاتبة وكانت تقوم بدراسة حول أوزان الشعر، إنه يعتقد بوجود علاقة أكيدة بين الموشح والزجل من جهة، والألحان الموجودة وقتئذ في إسبانيا من جهة أخرى. وبالعودة إلى **العاطل الحالي والمرخص الغالي**، فإن المقطع الذي يورده الحلي لا يترك أدنى شك في اعتماد الموشح على الألحان الموجودة وقتئذٍ في اسبانيا ولا سيما عندما يقول الكاتب انهم «وضعوا على وزن كل جزء منها كلاماً يوازنه في الثقل والخفة، ويقوم مقامه عند الترنم والغناء». انظر: الحلي، **العاطل الحالي والمرخص الغالي**، ص ٢٦. رغم ذلك، بغض النظر عن كل هذه المصادر وإشاراتها إلى اعتماد هذه الفنون الشعبية على الموسيقى، فإن هارتمان واظب باجتهاد هائل على محاولة البرهان على أن أوزان الموشحات منبثقة عن الأوزان الشعرية العربية المألوفة. انظر: «TIK,» in: *Encyclopaedia of Islam*, حيث يرفض الكاتب نظرية هارتمان كلياً. ثمة نقطة أخرى تبدو لي مهمة في هذا السياق وهي نقطة لم ينتبه إليها، حسب معرفتي، أي من الكتاب الذين بحثوا هذا الموضوع: إن مختلف أجزاء مقطع ما، حتى عندما تتماثل قوافيها تماماً مع الأجزاء الأخرى المتوازية معها في المقاطع الأخرى في الموشح نفسه ليست متساوية معها دائماً في عدد مقاطعها أو حتى في الوزن الذي تتبعه. في ما يلي موشح للأعمى التُطيلي (ت. ٥٢٥هـ) من خمسة مقاطع تجيء الأشطار المتماثلة في الأقفال الستة كما يلي (المثال المعطى هنا هو الأشطار الثالثة من الأقفال)

عن رشا أحور؛ كالمحيا منظر؛ فلن يستتر؛ وهو بي أجدر؛ كيف تغدر؛ شرف المفخر

u — — — — / — u — — — u — / — — u — — — / — — u — — — — /— u — —

— — / — uu — —

لقد تناول بعض الباحثين في عهد قريب فكرة أن التركيبات النغمية، التي كان يراد لهذه الأغاني اتباعها، ربما كانت تضم ألحاناً أجنبية يغنّيها في إسبانيا أهل البلاد الأصليون(١٤). إن غرابة بعض الأوزان في هذه

= هذا يعني أن عندنا مجموعة تركيبات غريبة من تفاعيل مختلفة: فاعلن فعلن؛ فاعلاتن فعلن؛ فعولن فعل؛ فاعلن فعلن؛ فاعلاتن؛ فاعلن فعلن. فلأن الوزن ليس مستقيماً هنا يصبح من المستحيل استبدال مقطع بمقطع. ولا بد لتفسير هذا من أن تقترح أن سبب الاختلاف في طول المقاطع ووزنها في الموشح الواحد هو أنها نظمت لكي تناسب بناء نغمياً إيقاعياً معيناً يستطيع أن يستوعبها، فإذا ما زادت أو قصرت عنه يستعاض عن ذلك إمّا بسدّ الكلمة أو بعض مقاطعها عند الغناء أو بضغطها وتقليصها بحيث تحافظ في الغناء على طول المقطع الأصلي الملحّن. ثمة أمثلة أخرى كهذه فيها اختلاف في نوع البحور المستعملة في أجزاء الموشح الواحد، ولكنه اختلاف لا يبدو أنه يتدخّل في انتظام اللحن عند الغناء مع أنه، شعرياً، لا يستقيم على الإطلاق. للمثل السابق، انظر: أبو جعفر أحمد بن عبد الله بن أبي حريرة الأعمى التطيلي، **ديوان الأعمى التطيلي**، تحقيق إحسان عباس (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٣)، ص ٢٧٥ ـ ٢٧٧. ولمثال آخر على هذا، انظر: ابن سناء الملك، **دار الطراز في عمل الموشحات**، ص ٧١ ـ ٧٢، حيث تجيء التفاعيل في أشطار الأقفال المختلفة كما يلي: فَعولنْ فَعِلانْ؛ مفعولنْ فَعِلانْ؛ مفعولنْ فَعِلانْ؛ مفعولنْ فاعِلانْ؛ مفعولن فاعِلانْ؛ مستفعلن فعولْ؛ مفعولنْ فَعِلانْ. وثمة أمثلة كثيرة على هذا التنويع الوزني نجدها في الموشحات الأكثر تعقيداً والأبعد عن أوزان العرب المألوفة. يجب التذكّر هنا أن هذه هي أنماط الموشحات التي ابتدأ بها هذا الفن كمغامرة **موسيقية** قبل أن يحوّله الشاعر العربي في ما بعد إلى مغامرة **شعرية** تقتبس من نظام التوشيح ترتيب مطالعه وأقفاله من دون أن تلتزم باتباع أنغام غير عربية تملأها بالكلمات؛ هذه الأخيرة هي شعر الأغاني الموشحية التي نألفها اليوم، تلك التي انحدرت إلينا من عصور الموشحات المتأخرة قليلاً عن عصر انبعاثها الأول فأعطيناها الأهمية الأولى وحسبناها المثل الحقيقي للموشح الأصيل.

ثمة بعض الأمثلة الحديثة والمعاصرة على اقتباس العرب للأنغام غير العربية وملئها بكلمات عربية تغنّى على وزن الأغنية ولكنها عند نشرها لا تكون شعراً. أمثل على هذا بأغنية لابالوما التي شاعت في الوطن العربي حوالى منتصف القرن العشرين، فقد غناها العرب هكذا: «ربي: إن جفاني هواي ما ذنبي؟» (فعلن؛ فاعلاتن؛ متفعلن؛ فعلن).

إن كل من يعرف الأوزان العربية ببداهته أو بعد دراستها يدرك حالاً أن هذا السطر الذي يتلاءم بإبداع مع نغم الأغنية (وكم غناه الشبان في تلك الفترة) لا يخضع أبداً للعروض العربي.

(١٤) كان خوليان ريبيرا حريصاً على تأكيد هذا ولكنه لم يتمكن، شأنه شأن المؤرخين العرب، من إعطاء البرهان الموثق عليه. انظر: Julian Ribera Terragó, *Music in Ancient Arabia and Spain*, translated and abridged by Eleanor Hague and Marion Leffingwell (London: Oxford University Press, 1929), p. 136.

والحقيقة هي أنه لم تكن لديه أمثلة كافية من الأدب الشعبي الرومانسي في تلك الفترة من الزمن ليستنير بها في بحثه الملهم. ينظر نقاشه حول هذا على ص ١٢٦ و١٣٦ ـ ١٣٧. والجدير بالذكر هو أن الناقد المصري الشيخ حسين المرصفي ذكر في كتابه المعروف **الوسيلة الأدبية** أن فن التوشيح: «مختلف الأوزان والأوضاع. والسبب في ذلك أن تأليف التوشيح كان لغرض تطبيق ألفاظ على مؤلفات من الأصوات بمقتضى صناعة الموسيقى، فكان أهل تلك الصناعة يؤلفون من الأصوات التي تخرجها الضربات على الأوتار المختلفة مثلاً مؤلفاً يناسب أن تقابل الأصوات المندرجة فيه بحروف متحركة أو ساكنة فكان مؤلف التوشيح تابعاً لما تقتضيه تلك الأصوات فتارة توافق الأوزان العربية وتارة تخالفها». انظر: حسين =

الموشحات[١٥] لا سيما المبكرة، واستخدام لغة الرومانس في الخرجة غالباً[١٦]، وكون هذه الأغاني قد نشأت في محيط شعبي، تجعل هذه الفكرة مقبولة. ولكن لا يمكن الدخول في هذه المسألة هنا، لأن حل ما يمكن أن يدعى «باللغز العروضي في هذه الموشحات» قد كان موضع اهتمام كثير من الكتّاب والباحِثين، من عرب وأجانب، وقد توسعت أرضية هذه الدراسة وتعقّدت، مما جرّ إلى مناقشات كبيرة. وإن الدخول في هذا المضمار لا تتسع له حدود هذا الكتاب.

لكن من المناسب هنا ذكر نقطتين من أجل عقد مقارنة مقبولة مع الشعر الحر في الشعر العربي الحديث. **الأولى** أن الموشحات قد كتبت، على ما يبدو، لتلائم

= المرصفي، **الوسيلة الأدبية للعلوم العربية**، ٢ ج (القاهرة: مطبعة المدارس، ١٨٧٢ ـ ١٨٧٥)، ج ٢، ص ١٨٩. ويزيد المؤرخ الأدبي المصري محمود دياب على أقوال المرصفي بانتباهه إلى أهمية **الألحان الأجنبية** التي كان الوشاحون العرب يملأونها بالكلمات. انظر: دياب، **تاريخ آداب اللغة العربية**، ص ١٢٩ ـ ١٣٠. كان في ما كتبه دياب سنة ١٨٩٧ أقرب تفسير لهذا الإشكال وأكثره وضوحاً، فقد وصف طريقة النظم هذه بقوله إن المغنين كانوا يتناولون اللحن المعين ويتأملون أقسامه وإيقاعاته، متنبهين في الوقت نفسه للحركة والوقف فيه، ثم ينظمون وفقاً للحنه وحسب ترتيب سطوره ومقطعاته. كان دياب يكتب في سنة ١٨٩٧ من دون أن يذكر أي مرجع لهذا، وإني أورده هنا لكي أظهر أنه حتى قبل أن يقوم ريبيرا بدراسته المفصلة عن الموسيقى العربية محاولاً فيها البرهان على أن الموشح كان يعتمد على أنغام إسبانية أصيلة، كانت فكرة اعتماد الموشح على أنغام غير عربية موجودة في الجو. وأكد بطرس البستاني في كتابه **أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث**، أن هذه الأغاني كانت متأثرة بآداب غير عربية موجودة في محيطهم [أي الأندلسيون]. انظر: بطرس البستاني، **أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث: حياتهم، آثارهم، نقد آثارهم**، ط ٣ (بيروت: مكتبة صادر، [د. ت.])، ص ٨٠ ـ ٨٢.

كذلك اقتبس مصطفى عوض الكريم في كتابه عن فن الموشح مما قاله عدة كتاب حاولوا أن يربطوا فن اختراع الموشح بأغان موجودة يومئذٍ إما باللغة الرومانسية أو بسواها. انظر: مصطفى عوض الكريم، **فن التوشيح**، قدم له شوقي ضيف، المكتبة الأندلسية؛ ١ (بيروت: دار الثقافة، ١٩٥٩)، ص ١٠٧ ـ ١١٠. كان عوض الكريم نفسه متأكداً من هذا الرأي مع أنه لم يتمكن من البرهان على هذه النقطة بشكل نهائي.

(١٥) تبدو هذه الغرابة في تلك الموشحات التي لم تُبْنَ على الأوزان العربية. وهي لا تحلو عند القراءة كشعر بسبب تلك العناصر الغريبة عن الأوزان العربية فيها ولعله بسبب هذا أنها لم تُستعَد في العصر الحديث مع الانبعاث الشعري. عندما حاول شوقي ومعاصروه أن يحدثوا حركة انبعاث في الموشح الأندلسي نظموا على غرار الموشحات الأبسط نظماً. انظر: **الموشحات الأندلسية**، سلسلة مناهل الأدب العربي (بيروت: ١٩٤٩)، ج ٣، ص ٦٤ ـ ١٢٠ لثلاثة موشحات نظمها سليمان البستاني، ورشيد نخلة وشوقي. إنه من المنطقي أن ينفر الشعراء الحديثون من فكرة إحياء النماذج المعقدة (أي تلك التي بنيت على غير أوزان العرب) التي لم يتمثلوا إيقاعاتها.

(١٦) عن الخوجة، انظر: ابن سناء الملك، المصدر نفسه، ص ٣٠ ـ ٣٣؛ عوض الكريم، المصدر نفسه، ص ١٠٧ و١٠٩ ـ ١١٠؛ الأعمى التطيلي، المصدر نفسه، ص ث وذ؛ *Encyclopaedia of Islam*، وغيرها.

أشكالاً موسيقية قائمة في ذلك الوقت. و**الثانية** أن الأشكال الأكثر جرأة منها، مع أنها كانت تستعمل في الغالب أشطاراً ذات أطوال غير متشابهة، فإن هذه في عدد تفعيلاتها وطبيعتها، كما في قوافيها، لم تكن حرة بل كان عليها أن تتبع نسقاً قائماً من قبل يضمها في حدوده ولا تخرج عنه.

ولا بد من نقطة أخيرة تتناول موضوع الموشحات. ففي بداية الأمر كانت هذه الأغاني تدور في الغالب على الحب والخمر وكذلك على الطبيعة، حيث توصف المظاهر الحسية الجميلة في المشاهد الطبيعية. ثم دخلت موضوعات أخرى أكثر اتصالاً بالشعر الرسمي، مثل المديح والرثاء والهجاء، إلى جانب موضوعات لا تتفق أساساً مع الأغاني الخفيفة كالزهد والموضوعات الدينية، ويسمى الموشح الذي يتناول الزهد باسم «المكفِّر» (من تكفير الذنوب). لكن هذه الأنواع الأخيرة أقل شهرة. إن الموشحات التي تدور حول الحب والخمر والطبيعة أكثر تعبيراً وأهمية، إذ يسودها جوّ من الخفّة والمرح، ولو أن بعضها يمكن أن يوحي بمشاعر الشجن التي تميز شعر الحب في العربية(١٧).

(١٧) إلى جانب عدد طيب من المراجع الحديثة عن خفة الموشحات، انظر أيضاً: أبو العباس أحمد بن محمد المقرّي، **أزهار الرياض في أخبار عياض**، تحقيق مصطفى السقا، إبراهيم الابياري وعبد الحفيظ شلبي، ٣ ج (القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٠)، ج ٢، ص ٢٢٧ ـ ٢٢٨.

المراجـــع

١ ـ العربيـة

كتب

آراء في الأدب العربي. بغداد: ١٩٦٢.

ابراهيم، صلاح أحمد. **غضبة الهبباي: شعر أفريقي**. بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٥.

ابراهيم، محمد حافظ. **ديوان حافظ إبراهيم**. ضبطه وصححه وشرحه ورتبه أحمد الزين وإبراهيم الأبياري. ط ٢. القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٣٩. ٢ ج في ٢ مج.

أبكر، النور عثمان. **صحو الكلمات المنسية**. الخرطوم: جامعة صحافة الخرطوم، ١٩٧٣.

ابن الأثير، ضياء الدين أبو الفتح نصر الله بن محمد. **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**. القاهرة: مطبعة البابي الحلبي، ١٩٣٥ ـ ١٩٣٩. ٢ ج في ٢ مج.

ابن بسام، أبو الحسن علي. **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة، ١٩٤٣.

ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن علي. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. حققه وفصله وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد. ط ٣. مصر: مطبعة السعادة، ١٩٦٤. ٢ ج.

ابن زائد العزيزي، روكس. **فريسة أبي ماضي**. عمان: ١٩٥٦.

ابن سناء الملك، أبو القاسم هبة الله بن جعفر. **دار الطراز في عمل الموشحات**. تحرير جودت الركابي. دمشق: ١٩٤٩.

ابن عاشور، محمد الفاضل. **الحركة الأدبية والفكرية في تونس**. ط ٢. تونس: الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٢.

ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد بن محمد. **العقد الفريد**.

ابن العربي، محيي الدين أبو عبد الله محمد بن علي. **ترجمان الأشواق**. لندن: المجتمع الملكي الآسيوي، ١٩١١.

ابن عماد الحنبلي، أبو الفلاح عبد الحي بن أحمد. **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**. القاهرة: مكتبة القدس، ١٣٥١هـ.

ابن الفارض، أبو الحفص شرف الدين عمر بن علي. **ديوان ابن الفارض**. القاهرة: مكتبة القاهرة، ١٩٥٦.

ـــــ. ـــــ. بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٥٧.

ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم. **الشعر والشعراء**. تحقيق م. دي غوييه. ليدن: بريل، ١٩٠٤.

أبو ريشة، عمر. **مختارات**. بيروت: المكتب التجاري، [د.ت.].

ـــــ. **من عمر أبو ريشة، شعر**. بيروت: دار مجلة الأديب، [١٩٤٧].

أبو سعد، أحمد. **الشعر والشعراء في السودان، ١٩٠٠ ـ ١٩٥٨: دراسة ومختارات**. بيروت: دار المعارف، ١٩٥٩. (تاريخ الشعر العربي المعاصر؛ ١)

ـــــ. **الشعر والشعراء في العراق، ١٩٠٠ ـ ١٩٥٨: دراسة ومختارات**. بيروت: دار المعارف، ١٩٥٩. (تاريخ الشعر العربي المعاصر؛ ٢)

أبو شادي، أحمد زكي. **الآلهة**. القاهرة: دار العصور، ١٩٢٧.

ـــــ. **إحسان**. القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٢٧.

ـــــ. **أخناتون، فرعون مصر**. القاهرة: دار العصور، ١٩٢٧.

ـــــ. **أشعة وظلال**. القاهرة: مطبعة الشباب، ١٩٣١.

ـــــ. **أصداء الحياة**. تحقيق س. وم. العروسي. ط ٢. الإسكندرية: مطبعة التعاون، ١٩٣٧.

ـــــ. **أطياف الربيع**. القاهرة: مطبعة التعاون، ١٩٣٣.

ـــــ. **أغاني أبو شادي**. القاهرة: مطبعة التعاون، ١٩٣٣.

ـــــ. **أنداء الفجر**. ط ٢. القاهرة: مطبعة التعاون، ١٩٣٤.

ـــــ. **أنين ورنين أو صور من شعر السباب**. القاهرة: ١٩٢٥.

ـــــ. **تولية الفاروق**. القاهرة: ١٩٣٧.

ـــــ. **ذكرى شكسبير**. القاهرة: ١٩٢٦.

ـــــــ. **الزباء أو زنوبيا ملكة تدمر**. القاهرة: ١٩٢٧.

ـــــــ. **زينب، نفحات من شعر الغناء**. جمعها حسن صالح الجداوي. القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٢٤.

ـــــــ. **سعد**. القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٢٧.

ـــــــ. **شعر الريف**. القاهرة: ١٩٣٥.

ـــــــ. **شعر الوجدان: مختارات رائعة**. [القاهرة]: م. صبحي، ١٩٢٥.

ـــــــ. **الشعلة**. القاهرة: مطبعة التعاون، ١٩٣٣.

ـــــــ. **الشفق الباكي**. القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٢٦.

ـــــــ. **عودة الراعي: مجموعة شعرية**. الإسكندرية: المطبعة التعاونية، ١٩٤٢.

ـــــــ. **فوق العباب**. القاهرة: مطبعة التعاون، ١٩٣٥.

ـــــــ. **قصيدة كتبت بمناسبة اعتلاء الملك فاروق العرش**.

ـــــــ. **قضايا الشعر المعاصر**. القاهرة: الشركة العربية للطباعة والنشر، [١٩٥٩].

ـــــــ. **قطرة من يراع في الأدب والاجتماع**. القاهرة: مكتبة ومطبعة التأليف، [١٩٠٩].

ـــــــ. **الكائن الثاني**. القاهرة: مطبعة التعاون، ١٩٣٥.

ـــــــ. **مختارات وحي العام**. القاهرة: دار العصور، [١٩٢٨].

ـــــــ. **مرثاة لموت الملك فؤاد الأول**.

ـــــــ. **مسرح الأدب، مجموعة مقالات نقدية نشرت في جرائد من ١٩٢٦ ـ ١٩٢٨**. القاهرة: مطبعة المؤيد، ١٩٢٨.

ـــــــ. **مصريات، نخب من شعر الوطنية**. القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٢٤.

ـــــــ. **مصطفى الزعيم (قصيدة)**. الإسكندرية: مطبعة التعاون، ١٩٣٦.

ـــــــ. **مفخرة رشيد**. قصيدة وطنية مع شروح أدبية وتاريخية بأقلام نخبة من مشاهير الكتاب. القاهرة: ١٩٢٥.

ـــــــ. **نكبة نافارين: قصيدة تاريخية قومية جامعة**. يتبعها تعليق وشرح تاريخي وأدبي لبعض أفاضل الكتاب المشهورين. السويس: إدارة السويس الناهضة، ١٩٢٤.

ـــــــ. **وطن الفراعنة**. القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٢٦.

ـــــــ. **الينبوع**. القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٣٤.

ـــــــ. **اليوم الرهيب**. الإسكندرية: مطبعة التعاون، ١٩٣٦.

أبو شبكة، الياس. **أفاعي الفردوس**. ط ٣. بيروت: دار الحضارة، ١٩٦٢.

ــــــ. **إلى الأبد**. ط ٢. بيروت: دار الحضارة، ١٩٦٣.

ــــــ. **الألحان**. بيروت: دار المكشوف، ١٩٤١

ــــــ. **روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة**. طـ ٢ منقحة. بيروت: دار المكشوف، ١٩٤٥.

ــــــ. **غلواء**. بيروت: مكتبة صادر، ١٩٤٥.

ــــــ. **القيثارة**. ١٩٢٦.

ــــــ. **المريض الصامت**. بيروت: مطابع كزما، ١٩٢٨.

ــــــ. **من صعيد الآلهة**. بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٥٩.

ــــــ. **نداء القلب**. ط ٢. بيروت: دار المكشوف، ١٩٦٣.

أبو شقرا، شوقي. **خطوات الملك**. بيروت: دار مجلة شعر، [١٩٥٩].

أبو ماضي، ايليا. **إيليا أبو ماضي، شاعر المهجر الأكبر (شعر ودراسة)**. تحقيق ودراسة زهير ميرزا. ط ٢ منقحة. دمشق: دار اليقظة العربية، ١٩٦٣.

ــــــ. **تبر وتراب**. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٠.

ــــــ. ــــــ. ط ٢. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦١.

ــــــ. **الجداول**. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٢٧.

ــــــ. ــــــ. ط ٤. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٣.

ــــــ. **الخمائل**. ط ٥. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٣.

ــــــ. ــــــ. طبعة جديدة. القاهرة: مكتبة الكمال، [١٩٦٥؟].

الأخرس، عبد الغفار عبد الواحد. **مخطوطة شعر الأخرس، شاعر العراق في القرن التاسع عشر**. تحرير يوسف عز الدين. بغداد: دار البصري، ١٩٦٣.

الأدب العربي المعاصر. باريس: ١٩٦٢.

أدهم، إسماعيل. **أبو شادي الشاعر**. لايبتسك: ١٩٣٦.

الأسد، ناصر الدين. **الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن**. القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٧.

ــــــ. **الشعر الحديث في فلسطين والأردن**. القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦١.

إسماعيل، عز الدين. **الأدب وفنونه: دراسة ونقد**. ط ٣. القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٦٥.

ــــــ. **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**. القاهرة: دار الكاتب العربي، ١٩٦٧.

الأشتر، صالح. **في شعر النكبة**. دمشق: ١٩٦٠.

الأشتر، عبد الكريم. **فنون النثر المهجري**. ط ٢ منقحة وموسعة. بيروت: دار الفكر الحديث، ١٩٦٥.

ــــــ. **النثر المهجري، «كتّاب الرابطة القلمية»**. القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٠ ـ ١٩٦١.

ج ١: **المضمون وصورة التعبير**.

ج ٢: **الفنون الأدبية**.

ــــــ. **النثر المهجري: المضمون وصورة التعبير**. ط ٢ منقحة وموسعة. بيروت: دار الفكر الحديث، ١٩٦٤.

الأعمى التطيلي، أبو جعفر أحمد بن عبد الله بن أبي حريرة. **ديوان الأعمى التطيلي**. تحرير إحسان عباس. بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٣.

الأمين، عز الدين. **نظرية الفن المتجدد**. القاهرة: [١٩٦٤].

أنيس، إبراهيم. **موسيقى الشعر**. ط ٣. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٥.

ــــــ. ــــــ. ط ٤. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٢.

الأهواني، عبد العزيز. **ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر**. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٢.

إياد، شكري محمد. **تجارب في الأدب والنقد**. القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧.

البارودي، محمود سامي. **ديوان البارودي**. القاهرة: دار الكتب، ١٩٤٠.

ــــــ. ــــــ. ضبطه وصححه وشرحه علي الجارم ومحمد شفيق معروف. القاهرة: المطبعة الأميرية، ١٩٥٢ ـ ١٩٥٤. ٢ ج.

الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب. **إعجاز القرآن**. تحقيق أحمد صقر. القاهرة: دار المعارف، [١٩٥٤؟]. (ذخائر العرب؛ ١٢)

باكثير، علي أحمد. **محاضرات في فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية**. ط ٢. القاهرة: دار المعرفة، ١٩٦٤.

بحر العلوم، محمد صالح. **العواطف**. النجف: مطبعة الراعي، ١٩٣٧.

بدري، أبو القاسم محمد. **الشاعران المتشابهان، الشابي والتجاني**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٩.

بدوي، عبد الرحمن (محرر). **إلى طه حسين**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٢.

بدوي، محمد مصطفى. **رسائل من لندن**. الإسكندرية: دار الطالب لنشر ثقافة الجامعات، [١٩٥٦؟].

ـــــ. **شاعر الطيارة، فوزي المعلوف**. مصر: مطبعة دار المعارف، ١٩٤٨.

البستاني، بطرس. **أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث: حياتهم، آثارهم، نقد آثارهم**. ط ٣. بيروت: مكتبة صادر، [د. ت.].

البستاني، عبد الله. **البستان**. بيروت: المطبعة الأميركانية، ١٩٢٧ ـ ١٩٣٠. ٢ ج.

ـــــ. **مناظرة لغوية أدبية بين الأساتذة عبد الله البستاني وعبد القادر المغربي وأنستاس الكرملي**. القاهرة: مكتبة القدسي، ١٩٣٦.

البستاني، فؤاد أفرام. **الشيخ ناصيف اليازجي**. ط ٢ منقحة. ١٩٥٠. (سلسلة الروائع؛ ٢١)

البصير، محمد مهدي. **نهضة العراق الأدبية في القرن التاسع عشر**. بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٤٦.

بطي، رفائيل. **الأدب العصري في العراق العربي**. القاهرة: المطبعة السلفية، ١٩٢٣. ٢ ج في ١.

ـــــ. **سحر الشعر: مجموعة مقالات وقصائد عصرية في الشعر والشعراء**. القاهرة: المطبعة الرحمانية، ١٩٢٢.

بلاطة، عيسى يوسف. **الرومانتيكية وملامحها في الشعر العربي الحديث**. القاهرة: مطبعة الهلال، ١٩٠٤.

ـــــ. ـــــ. بيروت: ١٩٦٠.

البياتي، عبد الوهاب. **أباريق مهشمة**. ط ٢. بيروت: دار بيروت، ١٩٥٥.

ـــــ. **أشعار في المنفى**. القاهرة: دار الديمقراطية الجديدة، ١٩٥٧.

ـــــ. **سفر الفقر والثورة، شعر عبد الوهاب البياتي**. بيروت: دار الآداب، [١٩٦٥].

ـــــ. **كلمات لا تموت**. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٠.

ـــــ. **المجد للأطفال والزيتون**. ط ٢. بيروت: مكتبة المعارف، ١٩٥٨.

ـــــــ. **ملائكة وشياطين**. ١٩٥٠.

ـــــــ. **النار والكلمات**. بيروت: دار الكاتب العربي، [١٩٦٤؟].

ألبير، مهدي. **الكاظمي: دراسة أدبية**. بغداد: مطبعة الزعيم، ١٩٦١.

البيطار، نديم. **الايديولوجية الانقلابية**. بيروت: المؤسسة الأهلية للطباعة والنشر، ١٩٦٤.

ـــــــ. **الفعالية الثورية في النكبة**. بيروت: دار الاتحاد، ١٩٦٥.

ـــــــ. **من الحقيقة الإنسانية إلى الحقيقة الانقلابية**. بيروت: دار الطليعة، ١٩٦٩.

ـــــــ. **من النكسة إلى الثورة**. بيروت: دار الطليعة، ١٩٦٨.

التجاني، يوسف بشير. **إشراقة**. ط ٦. بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٢.

التكرلي، نهاد. **عبد الوهاب البياتي، رائد الشعر الحديث**. دمشق: دار اليقظة العربية، ١٩٥٨.

التل، مصطفى وهبي. **عشيات وادي اليابس**. عمان: دار الطباعة الحديثة، ١٩٥٦.

التليسي، خليفة محمد. **الشابي وجبران**. ط ٣. بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٤.

التميمي، محمد رفيق. **ولاية بيروت، القسم الجنوبي**. بيروت: ١٣٣٥هـ.

الثعالبي، أبو منصور عبد الملك. **فقه اللغة وسر العربية**. بيروت: ١٨٨٥.

الجابري، محمد صالح. **الشعر التونسي المعاصر خلال قرن**. تونس: الشركة التونسية للنشر والتوزيع، ١٩٧٤.

الجامعة الأميركية في بيروت، هيئة الدراسات العربية. **الأدب العربي في آثار الدارسين**. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦١.

جبر، جميل. **أمين الريحاني، الرجل الأديب**. بيروت: مطبعة فاضل وجميل، ١٩٤٧.

ـــــــ. **أمين الريحاني: سيرته وأدبه**. بيروت؛ صيدا: المكتبة العصرية، [١٩٦٤].

جبرا، جبرا إبراهيم. **تموز في المدينة**. بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٦٠.

ـــــــ. **الحرية والطوفان**. بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٦٠.

ـــــــ. **الرحلة الثامنة**. صيدا؛ بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٦٧.

ـــــــ. **المدار المغلق**. بيروت: المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، ١٩٦٤.

جبران، جبران خليل. **البدائع والطرائف**. القاهرة: مكتبة العرب، ١٩٢٣.

ــــــ. **جبران حياً وميتاً: مجموعة تشتمل على مختارات مما كتب ورسم جبران خليل جبران ومما قيل فيه**. قدم لها وعني بتأليفها حبيب مسعود. ط ٢. بيروت: دار الريحاني، ١٩٦٦.

ــــــ. **دمعة وابتسامة**. بيروت: دار الأندلس، ١٩٦٣.

ــــــ. **العواصف**. القاهرة: مطبعة الهلال، ١٩٢٠.

ــــــ. **المواكب**. ١٩٢٣.

جبري، شفيق. **أنا والشعر**. القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٩.

ــــــ. **محمد كرد علي**. القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٧.

جبور، جبرائيل (محرر). **كتاب العيد**. بيروت: الجامعة الأميركية في بيروت، ١٩٦٧. (منشورات العيد المئوي، الجامعة الأميركية في بيروت)

جمعة، محمد كامل. **حافظ إبراهيم، ما له وما عليه**. القاهرة: مكتبة القاهرة الحديثة، ١٩٥٩.

الجندي، أحمد. **شعراء سوريا**. بيروت: دار الكتاب الجديد، [١٩٦٥].

الجندي، أنور. **الأدب العربي الحديث في معركة المقاومة والحرية والتجمع، ١٨٣٠ - ١٩٥٩**. القاهرة: مطبعة الرسالة، [١٩٦٠].

الجندي، درويش. **الرمزية في الأدب العربي**. القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٨.

الجندي، عبد الحميد سند. **حافظ إبراهيم، شاعر النيل**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٩. (مكتبة الدراسات الأدبية؛ ١٣)

الجواهري، محمد مهدي. **بريد الغربة**. [براغ: د.ن.]، ١٩٦٥.

ــــــ. **حلبة الأدب: نبذة من ديوان المسابقات**. شرح ضياء سعيد. بغداد: مطبعة دار السلام، ١٩٢٣.

ــــــ. **ديوان الجواهري**. بغداد: مطبعة بغداد، ١٩٤٩ ـ ١٩٥٣. ٣ ج في ٢ مج.

ــــــ. ــــــ. ط ٤. دمشق: مكتبة الجمهورية، ١٩٥٧.

جودة، تركي كاظم. **أحمد الصافي النجفي: حياته وشعره**. بغداد: مطبعة دار البصري، ١٩٦٧.

جودت، صالح. **محمد عبد المعطي الهمشري: حياته وشعره**. القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٣. (مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية؛ ٥٠)

ـــــــ. **ناجي: حياته وشعره**. قدم له عباس محمود العقاد. القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٠ (مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية؛ ١٨)

الجيوسي، سلمى الخضراء. **العودة من النبع الحالم**. بيروت: دار الآداب، ١٩٦٠.

ـــــــ (محرر). **الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس**. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٨. ٢ ج.

ج ١: **التاريخ السياسي ـ الأقليات ـ المدن الأندلسية ـ اللغة والشعر والأدب ـ الموسيقى**.

الحاج، أنسي. **الرأس المقطوع**. بيروت: دار مجلة شعر، [١٩٦٣].

ـــــــ. **لن**. بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٦٠.

حاوي، ايليا. **أبو القاسم الشابي، شاعر الحياة والموت**. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٢. (الشعر العربي المعاصر، دراسة وتقييم؛ ٣)

حاوي، خليل. **بيادر الجوع**. بيروت: دار الآداب، [١٩٦٥].

ـــــــ. **الناي والريح، شعر خليل حاوي**. [بيروت: دار الطليعة، ١٩٦١].

ـــــــ. **نهر الرماد، شعر خليل حاوي**. ط ٣. بيروت: دار الطليعة، [١٩٦٢].

حبيش، فؤاد (محرر). **دراسات وذكريات**. مجموعة مقالات عن الياس أبو شبكة. بيروت: دار المكشوف، ١٩٤٨.

حجازي، أحمد عبد المعطي. **لم يبق إلا الاعتراف**. بيروت: دار الآداب، [١٩٦٥].

ـــــــ. **مدينة بلا قلب**. بيروت: دار الآداب، ١٩٥٩.

حسامي، منير. **عرش الحب والجمال**. القاهرة: ١٩٢٥.

حسن، محمد عبد الغني. **الشعر العربي في المهجر**. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٥٥.

حسون، رزق الله. **أشعر الشعر**. بيروت: المطبعة الأميركانية، ١٨٧٠.

حسين، طه. **تجديد ذكرى أبي العلاء**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٣٧.

ـــــــ. **حافظ وشوقي**. القاهرة: مطبعة الاعتماد، ١٩٣٣.

ـــــــ. **حديث الأربعاء**. طبعة جديدة. القاهرة: دار المعارف، [د. ت.]. ٣ ج.

ـــــــ. ـــــــ. القاهرة: ١٩٣٧.

ـــــــ. ـــــــ. القاهرة: دار المعارف، ١٩٤٥. ٣ ج.

ـــــــ. **خصام ونقد**. ط ٢. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٠.

ـــــ. **صوت أبي العلاء**. القاهرة: ١٩٤٤.

ـــــ. **في الأدب الجاهلي**. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٢٧.

ـــــ. ـــــ. ط ٢. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٢.

ـــــ. **مستقبل الثقافة في مصر**. القاهرة: مطبعة المعارف ومكتبتها، [١٩٣٨].

ـــــ. **مع أبي العلاء في سجنه**. القاهرة: ١٩٤٤.

ـــــ. **مع المتنبي**. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٦. ٢ ج في ٢ مج.

ـــــ. **من أدبنا المعاصر**. ط ٢. بيروت: دار الآداب، ١٩٦٦.

ـــــ. **من حديث الشعر والنثر**. القاهرة: ١٩٣٦.

ـــــ. ـــــ. القاهرة: دار المعارف، ١٩٤٨.

الحسيني، اسحق موسى. **النقد العربي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين**. القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٧.

حقي، ممدوح. **معروف الرصافي: دراسة وتحليل**. بيروت: دار اليقظة العربية، ١٩٦٤.

حلمي، محمد مصطفى. **ابن الفارض والحب الإلهي**. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٥.

ـــــ. ـــــ. ط ٢. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧١.

الحلي، صفي الدين. **العاطل الحالي والمرخص الغالي**. تحرير و. هوينيرباخ. فيزبادن: ف. ستاينر، ١٩٥٥.

حمزة، عبد اللطيف. **أدب المقالة الصحفية في مصر**. القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٥٠. ٨ ج.

حمودة، عبد الوهاب. **التجديد في الأدب المصري الحديث**. القاهرة: دار الفكر العربي، [١٩٥٠؟].

الحيدري، بلند. **خطوات في الغربة**. صيدا؛ بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٦٥.

ـــــ. **خفقة طين**. ١٩٤٧.

الخال، يوسف. **البئر المهجورة**. بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٥٨.

ـــــ. **قصائد في الأربعين**. بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٦٠.

الخطيب، يوسف. **عائدون**. بيروت: دار الآداب، ١٩٥٩.

ـــــ. **واحة الجحيم**. بيروت: دار الطليعة، ١٩٦٤.

خفاجي، محمد عبد المنعم. **رائد الشعر الحديث، قصة الشعر الحديث وأعلامه ومذاهبه وحركات التجديد فيه**. القاهرة: المطبعة المنيرية، ١٩٥٣.

ـــــــ. **فن الشعر، عروض الشعر العربي وقوافيه**. القاهرة: المكتبة المحمدية، ١٩٤٩ ـ ١٩٥٠. ٢ ج.

خلف الله، محمد أحمد. **أحمد فارس الشدياق وآراؤه اللغوية والأدبية: محاضرات**. [القاهرة]: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٥.

خلوصي، صفاء. **فن التقطيع الشعري والقافية**. بغداد: المطبعة العصرية، ١٩٦٣.

الخليلي، جعفر. **هكذا عرفتهم**. بغداد: مطبعة الزهراء، ١٩٦٣.

ـــــــ. **هكذا عرفتهم: خواطر عن أناس أفذاذ عاشوا بعض الأحيان لغيرهم أكثر مما عاشوا لأنفسهم**. بغداد: دار التعارف للمطبوعات، ١٩٦٨ ـ ١٩٨٢. ٥ ج.

ـــــــ [وآخرون]. **موسوعة العتبات المقدسة**. بغداد: دار التعارف، ١٩٦٥ ـ ١٩٧١. ١٣ قسم.

الخوري، بشارة عبد الله [الأخطل الصغير]. **الأدب في الميدان**.

ـــــــ. **شعر الأخطل الصغير**. [بيروت]: دار المعارف، [١٩٦١].

ـــــــ. **الهوى والشباب**. [بيروت]: دار المعارف، ١٩٥٣.

خوري، خليل. **صلوات للريح**. بيروت: دار الطليعة، ١٩٦٣.

الخوري، رشيد سليم. **الأعاصير**. ساو باولو: ١٩٣٣. أعادت طبعه، القاهرة: وزارة المعارف، ١٩٥٢؛ ١٩٦١.

خوري، رئيف. **الأدب المسؤول**. بيروت: دار الآداب، ١٩٦٨.

ـــــــ. **الفكر العربي الحديث، أثر الثورة الفرنسية في توجيهه السياسي والاجتماعي**. بيروت: دار المكشوف، ١٩٤٣.

الخيام، غياث الدين أبو الفتح عمر بن إبراهيم. **رباعيات الخيام**. ترجمة أحمد رامي. القاهرة: مطبعة المعارف، ١٩٢٣ ـ ١٩٢٤.

ـــــــ. **رباعيات عمر الخيام**. ترجمها ونظمها وديع البستاني. مصر: مطبعة المعارف، ١٩١٢.

ـــــــ. ـــــــ. ترجمها نظماً محمد السباعي. القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٢٣.

الدجيلي، عبد الكريم. **البند في الأدب العربي: تاريخه ونصوصه**. بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٥٩.

ــــــ. **محاضرات عن الشعر العراقي الحديث**. ألقاها عبد الكريم الدجيلي على طلبة قسم الدراسات العربية واللغوية. [القاهرة]: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٩.

الدروبي، إبراهيم. **البغداديون، أخبارهم ومجالسهم**. بغداد: مطبعة الرابطة، ١٩٥٨.

درويش، محمود. **ديوان محمود درويش**. بيروت: دار العودة، ١٩٧٧. ٢ ج.

الدسوقي، عبد العزيز. **جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث**. القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٠.

ــــــ. ــــــ. ط ٢. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.

الدسوقي، عمر. **في الأدب الحديث**. القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٤٨.

ــــــ. ــــــ. ط ٢. ١٩٥٥.

ــــــ. ــــــ. ط ٦. القاهرة: مطبعة الرسالة، ١٩٦٤ ـ ١٩٦٦. ٢ ج.

ــــــ. **محمود سامي البارودي**. ط ٢. القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٨. (نوابغ الفكر العربي؛ ٤)

ــــــ. **نشأة النثر الحديث وتطوره**. القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٢.

الدقاق، عمر. **الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث**. ط ٢. حلب: مكتبة الشرق، ١٩٦٣.

الدهان، سامي. **الأمير شكيب أرسلان: حياته وآثاره**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٠.

ــــــ. **شاعر الشعب**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٣. (اقرأ؛ ١٢٠)

ــــــ. **الشعر الحديث في الإقليم السوري**. القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٠.

ــــــ. **عبد الرحمن الكواكبي: حياته وآراؤه**. مصر: دار المعارف، ١٩٦٤. (نوابغ الفكر العربي؛ ٢٣)

دياب، عبد الحي. **عباس العقاد ناقداً**. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥.

دياب، محمد. **تاريخ آداب اللغة العربية**. القاهرة: مطبعة جريدة الإسلام، ١٨٩٩. ٢ مج.

ديب، وديع أمين. **الشعر العربي في المهجر الأمريكي: دراسة وتحليل**. بيروت: دار الريحاني، ١٩٥٥.

الديدي، عبد الفتاح. **النقد والجمال عند العقاد**. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٨.

رزوق، أسعد. **الأسطورة في الشعر المعاصر . . . الشعراء التموزيون**. بيروت: مجلة آفاق، [١٩٥٩].

رزوق، رزوق فرج. **الياس أبو شبكة وشعره**. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٥٦.

الرشودي، عبد الحميد. **الزهاوي، دراسات ونصوص**. بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٦.

الرصافي، معروف. **ديوان الرصافي**. ترتيب محيي الدين الخياط؛ تفسير وتصحيح مصطفى الغلاييني. بيروت: المطبعة الأهلية، ١٩١٠.

ـــــ. ـــــ. ط ٦. القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٥٩. ٢ ج في ١ مج.

رضا، محيي الدين (جامع). **بلاغة العرب في القرن العشرين**. ط ٢. القاهرة: المطبعة الرحمانية، ١٣٤٢هـ.

الركابي، جودت. **في الأدب الأندلسي**. القاهرة: ١٩٦٠.

الرمادي، جمال الدين. **خليل مطران، شاعر الأقطار العربية**. القاهرة: دار المعارف، [؟-١٩٦]. (مكتبة الدراسات الأدبية؛ ٧)

ـــــ. **دراسات في الأدب السوداني**. [القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٣]. (من الشرق والغرب؛ ٨١)

ـــــ. **من أعلام الأدب المعاصر**. [القاهرة]: دار الفكر العربي، [١٩٦٢؟].

روائع مختارة من الشعر القومي. بغداد: [١٩٥٠].

رياض هنري. **التجاني، يوسف بشير، شاعر وناثراً**. بيروت: دار الثقافة، [١٩٦٦؟].

الريحاني، أمين فارس. **أدب وفن**. بيروت: دار الريحاني، [١٩٥٧].

ـــــ. **أنتم الشعراء**. بيروت: مطبعة الكشاف، ١٩٣٣.

ـــــ. **رسائل أمين الريحاني، ١٨٩٦ ـ ١٩٤٠**. جمعها وبوّبها ألبرت الريحاني. بيروت: دار الريحاني، ١٩٥٩.

ـــــ. **الريحانيات**. بيروت: المطبعة العلمية، ١٩٢٢ ـ ١٩٢٣. ٤ ج.

ـــــ. **قلب العراق**. ط ٢ منقحة. بيروت: دار الريحاني، [١٩٥٧].

ـــــ. **قلب لبنان: رحلات صغيرة في جبالنا**. بيروت: مطابع صادر ريحاني، [١٩٤٧].

ـــــ. **ملوك العرب**. بيروت: المطبعة العلمية، ١٩٢٤.

الزهاوي، جميل صدقي. **الأوشال**. بغداد: مطبعة التفيض الأهلية، ١٩٣٤.

ـــــــ. **الثمالة**. بغداد: مطبعة التفيض الأهلية، ١٩٣٩.

ـــــــ. **ديوان جميل صدقي الزهاوي**. عني بنشره وترتيبه محمد يوسف نجم. القاهرة: مكتبة مصر، [١٩٥٥].

ج ١: **الكلم المنظوم ـ الرباعيات**.

ـــــــ. **ديوان الزهاوي**. القاهرة: المطبعة العربية، ١٩٢٤.

ـــــــ. **الكلم المنظوم، الرباعيات**. بيروت: المطبعة الأهلية، ١٩٠٨.

ـــــــ. **اللباب**. بغداد: مطبعة الفرات، ١٩٢٨.

زيّاد، توفيق. **تهليلة الموت والشهادة**. بيروت: دار العودة، [١٩٧٢].

ـــــــ. **ديوان توفيق زياد**. بيروت: دار العودة، [١٩؟].

زيادة، ماري الياس. **عائشة تيمور**. القاهرة: دار الهلال، ١٩٥٦. (كتاب الهلال؛ ٦٨)

زيدان، جرجي. **تاريخ آداب اللغة العربية**. القاهرة: مطبعة الهلال، ١٩١٤ ـ ١٩٣١. ٥ ج في ٥ مج.

ـــــــ. **تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر**. القاهرة: مطبعة الهلال، ١٩٠٣.

سابا، عيسى ميخائيل. **أمين الريحاني**. القاهرة: دار المعارف، [١٩٦٨]. (نوابغ الفكر العربي؛ ٣٩)

ـــــــ (محرر). **شعراء القصة والوصف في لبنان**. بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٦١.

السامرائي، إبراهيم. **لغة الشعر بين جيلين**. بيروت: دار الثقافة، [د.ت.].

السحرتي، مصطفى عبد اللطيف. **أدب الطبيعة**. القاهرة: مطبعة التعاون، ١٩٣٧.

ـــــــ. **الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث**. القاهرة: مطبعة المقطم والمقتطف، [١٩٤٨].

ـــــــ. **شعراء مجددون**. القاهرة: دار الطباعة المحمدية، ١٩٥٩.

سراج، نادرة جميل. **شعراء الرابطة القلمية؛ دراسات في شعر المهجر**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٧. (مكتبة الدراسات الأدبية؛ ٢)

ـــــــ. ـــــــ. ط ٢. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٤. (مكتبة الدراسات الأدبية؛ ٢)

ـــــــ. **نسيب عريضة، الشاعر، الكاتب الصحفي: دراسة مقارنة**. مصر: دار المعارف، [١٩٧٠]. (مكتبة الدراسات الأدبية؛ ٥٥)

سعيد، أمين. **أيام بغداد**. القاهرة: [١٩٣٤].

سعيد، جميل. **نظرات في التيارات الأدبية الحديثة في العراق**. القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٤.

سعيد، خالدة. **البحث عن الجذور**. بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٦٠.

سعيد، علي أحمد [أدونيس]. **الآثار الكاملة**. بيروت: دار العودة، ١٩٧١. ٢ مج.

ـــــ. **أغاني مهيار الدمشقي**. بيروت: دار مجلة شعر، [١٩٦١].

ـــــ. **أوراق في الريح**. بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٥٨.

ـــــ. **كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل**. بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٦٥.

ـــــ. **المسرح والمرايا**. بيروت: دار الآداب، ١٩٦٨.

ـــــ (محرر). **ديوان الشعر العربي**. صيدا؛ بيروت: المكتبة العصرية، [١٩٦٤ - ١٩٦٨]. ٣ ج.

سلام، محمد زغلول. **تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع عشر**. مصر: دار المعارف، ١٩٦٤ -. (تاريخ النقد؛ ١)

سلامة، حبيب. **الشعر المنثور**. القاهرة: مطبعة الهلال، ١٩٢٢.

سلوم، داود. **تطور الفكرة والأسلوب في الأدب العراقي في القرنين التاسع عشر والعشرين**. بغداد: دار المعارف، ١٩٥٩.

السنوسي، زين العابدين. **الأدب التونسي في القرن الرابع عشر**. تونس: مطبعة العرب، ١٩٢٧ - ١٩٢٨. ٢ ج.

ـــــ. **العالم الأدبي**. ١٩٣٠؛ ١٩٣٢.

السوافيري، كامل. **الشعر العربي الحديث في مأساة فلسطين سنة ١٩١٧ إلى ١٩٥٥**. القاهرة: مطبعة نهضة مصر، ١٩٦٣ - ١٩٦٤.

السودان، رابطة الأدباء. **مهرجان شوقي وحافظ**. الخرطوم: مطبعة مصر، ١٩٥٨.

السياب، بدر شاكر. **أزهار ذابلة**. القاهرة: مطبعة الكرنك، ١٩٤٧.

ـــــ. **أزهار وأساطير: ديوان شعر**. بيروت: دار مكتبة الحياة، [؟ - ١٩].

ـــــ. **إقبال: شعر**. بيروت: دار الطليعة، [١٩٦٥].

ـــــ. **أنشودة المطر**. بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٦٠.

ـــــ. **ديوان بدر شاكر السياب**. بيروت: دار العودة، ١٩٧١ - ١٩٧٤. ٢ ج.

ـــــ. **شناشيل ابنة الجلبي**. بيروت: دار الطليعة، ١٩٦٥.

ــــــ. ــــــ. ط ٢. بيروت: دار الطليعة، ١٩٦٦.

ــــــ. **المعبد الغريق**. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٢.

ــــــ. **منزل الأقنان**. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٣.

السيد، السيد تقي الدين. **علي محمود طه: حياته وشعره**. القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٤. (مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية؛ ٦٣)

الشابي، أبو القاسم. **الخيال الشعري عند العرب**. ط ٢. تونس: الشركة القومية، ١٩٦١.

ــــــ. **ديوان أبي القاسم الشابي**.

ــــــ. **رسائل الشابي**. إعداد محمد الحليوي. تونس: دار المغرب العربي، [١٩٦٦]. (مكتبة الشابي؛ ١)

ــــــ. **مذكرات**. [تونس]: الدار التونسية للنشر، ١٩٦٦.

شاكر، محمود محمد. **أباطيل وأسمار**. القاهرة: مكتبة دار العروبة، ١٣٨٥هـ.

الشبيبي، محمد رضا. **ديوان الشبيبي**. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٠.

الشدياق، أحمد فارس. **الساق على الساق فيما هو الفارياق أو أيام وشهور وأعوام في عجم العرب والأعجام**. بيروت: دار مكتبة الحياة، [١٩٦٦].

ــــــ. **كنز الرغائب في منتخبات الجوائب**. إستانبول: مطبعة الجوائب، ١٢٨٨ ـ ١٢٩٨هـ.

ــــــ. **مختارات أحمد فارس الشدياق**. بيروت: ١٩٣٥.

شرارة، عبد اللطيف. **ابراهيم طوقان**. بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٦٤. (شعراؤنا؛ ٩)

ــــــ. **الياس أبو شبكة: دراسة تحليلية**. بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٦٥. (شعراؤنا؛ ١٠)

ــــــ. **الرصافي: دراسة تحليلية**. بيروت: دار صادر، ١٩٦٠. (شعراؤنا؛ ٢)

ــــــ. **الشابي: دراسة تحليلية**. بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٦١. (شعراؤنا؛ ٣)

الشرباصي، أحمد. **أمير البيان، شكيب أرسلان**. القاهرة: دار الكتاب العربي، ١٩٦٣. ٢ ج.

الشرتوني، سعيد الخوري. **أقرب الموارد في فصح العربية والشوارد**. بيروت: مطبعة المرسلين اليسوعيين، ١٨٨٩ ـ ١٨٩٣.

ـــــــ. **نجعة اليراع**. بيروت: ١٩٠٥.

الشرقاوي، محمود. **سلامة موسى، المفكر والإنسان**. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٥.

الشرقي، علي. **الأحلام**. بغداد: شركة الطباعة والنشر، ١٩٦٣.

شعر الأخطل. تحرير أنطون صالحاني. بيروت: ١٨٩١.

الشعر في معركة الوجود. بيروت: دار مجلة شعر، [١٩٦٠].

شكري، عبد الرحمن. **ديوان شكري**. تحرير نقولا يوسف. الإسكندرية: أ. مخيون، ١٩٦٠.

شكري، غالي. **سلامة موسى وأزمة الضمير العربي**. صيدا؛ بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٦٥.

شكسبير، وليام. **روميو وجولييت**. ترجمة علي أحمد باكثير. القاهرة: ١٩٤٣؛ ١٩٤٦.

الشوباشي، محمد مفيد. **الأدب والفن في ضوء الواقعية**. القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٥٧.

الشوش، محمد إبراهيم. **الشعر الحديث في السودان**. ط ٢. الخرطوم: جامعة صحافة الخرطوم، ١٩٧٢.

شوقي، أحمد. **الشوقيات**. تقديم محمد حسين هيكل. القاهرة: دار الكتب، ١٩٦١. ٢ ج.

ـــــــ. **مجنون ليلى**. القاهرة: مطبعة مصر، [د.ت.].

ـــــــ. ـــــــ. القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٢٦.

ـــــــ. **المختار من شعر أمير الشعراء أحمد شوقي بك**. القاهرة: المكتبة العصرية، [١٩٢٤؟].

ـــــــ. **مصرع كليوباترا**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٢٧ ـ ١٩٢٨.

شوقي، حسين. **أبي شوقي**. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٧.

شوكت، محمود حامد. **المسرحية في شعر شوقي**. [القاهرة]: دار الفكر العربي، ١٩٤٧.

الشيال، جمال الدين. **رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١ ـ ١٨٧٣)**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٨. (نوابغ الفكر العربي؛ ٢٤)

شيخو، لويس. **الآداب العربية في القرن التاسع عشر**. بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩١٠. ٢ ج.

ـــــــ. ـــــــ. ط ٢ مصححة مع زيادات شتى. بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩٢٤ ـ ١٩٢٦. ٣ ج في ١.

الصافي النجفي، أحمد. **أشعة ملونة**. ط ٢. صيدا؛ بيروت: المكتبة العصرية، [د.ت.].

ـــــــ. **الأغوار**. ط ٢. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦١.

ـــــــ. **الأمواج**. ط ٤. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦١.

ـــــــ. **الشلال**. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٢.

ـــــــ. **اللفحات**. بغداد: دار الريحاني، [١٩٥٥].

صايغ، توفيق. **أضواء جديدة على جبران**. بيروت: الدار الشرقية، ١٩٦٦.

ـــــــ. **ثلاثون قصيدة**. بيروت: دار الشرق الجديد، [١٩٥٤].

ـــــــ. **القصيدة ك**. بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٦٠.

ـــــــ. **معلقة توفيق صايغ**. بيروت: المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، ١٩٦٣.

صبحي، محيي الدين. **نزار قباني، شاعراً وإنساناً**. بيروت: دار الآداب، [١٩٥٨].

صبري، إسماعيل. **ديوان إسماعيل صبري**. صممه وشرحه أحمد الزين؛ جمعه حسن رفعت. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٨.

صبري، محمد. **أدب وتاريخ**. ط ٢. القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٢٧.

ـــــــ. **الشوقيات المجهولة**. (تشمل آثار شوقي التي لم يسبق كشفها أو نشرها، دراسات وأضواء جديدة على حياة الشاعر وعصره وأدبه من سنة ١٨٨٨ ـ ١٩١٢). القاهرة: مطبعة دار الكتب، ١٩٦١. ٢ ج في ٢ مج.

الصراف، أحمد حامد. **عمر الخيام الحكيم الرياضي الفلكي النيسابوري: حياته وسيرته، عصره السياسي، عصره العلمي، علماء عصره، أدبه وفلسفته، مصادر فلسفته، نظراؤه، رباعياته ورسائله**. بغداد: مطبعة المعارف، ١٩٦٠.

صفوت، نجدة فتحي. **إيليا أبو ماضي والحركة الأدبية في المهجر**. بغداد: مطبعة الحكمة، ١٩٤٥.

صليبا، جميل. **محاضرات في الاتجاهات الفكرية في بلاد الشام وأثرها في الأدب الحديث**. القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٨.

صوايا، ميخائيل. **أحمد فارس الشدياق: حياته ـ آثاره**. بيروت: دار الشرق الجديد، [١٩٦٢]. (أعلام الفكر العربي؛ ١٩)

صيدح، جورج. **أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية**. ط ٣. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٤.

ضيف، شوقي. **الأدب العربي المعاصر في مصر**. ط ٢. مصر: دار المعارف، ١٩٦١. (مكتبة الدراسات الأدبية؛ ٢٤)

ـــــ. **البارودي: رائد الشعر الحديث**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٤. (مكتبة الدراسات الأدبية؛ ٣٧)

ـــــ. **دراسات في الشعر العربي المعاصر**. القاهرة: مكتبة الخانجي، [د.ت.].

ـــــ. ـــــ. ط ٢ منقحة. القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٩. (مكتبة الدراسات الأدبية؛ ١١)

ـــــ. **شوقي، شاعر العصر الحديث**. مصر: دار المعارف، ١٩٥٠. (مكتبة الدراسات الأدبية؛ ٣)

طبانة، بدوي أحمد. **معروف الرصافي: دراسة أدبية لشاعر العراق وبيئته السياسية والاجتماعية**. القاهرة: مطبعة السعادة، ١٩٤٧.

الطرابلسي، أمجد. **شعر الحماسة والعروبة في بلاد الشام، من أواخر القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين، محاضرات**. القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٧.

طراد، ميشيل. **دولاب**. بيروت: دار الكتاب، ١٩٥٧.

الطراز الأنفس في شعر الأخرس. إستانبول: ١٣٠٤هـ.

طمبل، حمزة الملك. **الأدب السوداني وما يجب أن يكون عليه**. الخرطوم: [١٩٧٢].

ـــــ. **شعر الطبيعة**. الخرطوم: ١٩٧٢.

الطناحي، طاهر أحمد. **حياة مطران**. القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، [١٩٦٥].

طه، علي محمود. **أرواح وأشباح**. القاهرة: شركة فن الطباعة، ١٩٤٢.

ـــــ. **زهر وخمر**. ط ٣. القاهرة: شركة فن الطباعة، ١٩٤٣.

ـــــ. **زهر وخمر: شعر**. بيروت: دار العودة، ١٩٧٢.

ـــــ. **شرق وغرب**. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٤٧.

ـــــ. **شرق وغرب: شعر**. بيروت: دار العودة، ١٩٧٢.

ـــــ. **الشوق العائد**. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٤٥.

ـــــ. **ليالي الملاح التائه**. ط ٥. القاهرة: شركة فن الطباعة، [١٩٤٣؟].

ـــــ. ـــــ. طبعة جديدة. بيروت: دار العودة، ١٩٧٢.

ـــــ. **الملاح التائه**. ط ٥. القاهرة: شركة فن الطباعة، [١٩٤٣؟].

الطهطاوي، رفاعة رافع. **تخليص الإبريز في تلخيص باريز**. القاهرة: دار التقدم، ١٩٠٥.

طوقان، إبراهيم. **ديوان إبراهيم**. ط ٢. بيروت: دار الآداب، ١٩٦٦.

طوقان، فدوى. **الليل والفرسان**. بيروت: دار الآداب، [١٩٦٩].

ـــــ. **وجدتها**. ط ٣. بيروت: دار الآداب، [١٩٦٢].

الطيب، عبد الله. **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**. القاهرة: البابي، [١٩٥٥]. ٢ ج.

ظبيان، تيسير. **الملك عبد الله كما عرفته: مذكرات ووثائق وبيانات هامة عن حياة الفقيد**. عمان: المكتبة الوطنية، ١٩٦٧.

عابدين، عبد المجيد. **تاريخ الثقافة العربية في السودان منذ نشأتها إلى العصر الحديث: الدين، الاجتماع، الأدب**. القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٥٣.

ـــــ. **التجاني، شاعر الجمال**. القاهرة: مطبعة شبشكي، ١٩٥١.

ـــــ وابراهيم المبارك (محرران). **الحردلو، شاعر البطانة**. ط ٢. الخرطوم: مطبعة مصر، ١٩٥٨.

العالم، محمود أمين وعبد العظيم أنيس. **في الثقافة المصرية**. بيروت: دار الفكر الجديد، [١٩٥٥].

عباس، إحسان. **بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره**. بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٩.

ـــــ. **عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث**. بيروت: دار بيروت، ١٩٥٥.

ـــــ. **فن الشعر**. بيروت: دار بيروت، ١٩٥٩.

ـــــ ومحمد يوسف نجم. **الشعر العربي في المهجر: أمريكا الشمالية**. بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٥٧.

عبد الحي، محمد. **العودة إلى سنّار**. الخرطوم: جامعة صحافة الخرطوم، ١٩٧٣.

عبد الخالق، مطلق. **الرحيل**. تحرير صبحي عبد الخالق. بيروت: ١٩٣٨.

عبد الرحمن، عائشة. **الشاعرة العربية المعاصرة**. محاضرات ألقتها على طلاب قسم الدراسات الأدبية واللغوية الدكتورة عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ). القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٣.

عبد الستار، إبراهيم. **عبقرية الصافي**. طرابلس، لبنان: مطبعة الحضارة، ١٩٥٣.

عبد الصبور، صلاح. **أحلام الفارس القديم** (ديوان). ١٩٦٤.

ـــــــ. **أقول لكم**. ط ٢. بيروت: دار الآداب، [١٩٦٥].

ـــــــ. **الناس في بلادي**. ط ٢. القاهرة: دار المعرفة، ١٩٦٢.

عبد المعيد، محمد. **الأساطير العربية قبل الإسلام**. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٧.

عبد الوهاب البياتي، رائد الشعر الحديث. مجموعة من المؤلفين. دمشق: دار اليقظة العربية، ١٩٥٨.

عبود، مارون. **أحاديث القرية**. ط ٢. بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٣.

ـــــــ. **أمين الريحاني**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٣. (إقرأ؛ ١٣١)

ـــــــ. **جدد وقدماء**. ط ٢. بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٣.

ـــــــ. **دمقس وأرجوان: تعليقات على هامش الشعر المعاصر**. ط ٣. بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٦.

ـــــــ. **رواد النهضة الحديثة**. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٥٢.

ـــــــ. **الرؤوس**. ط ٢. بيروت: دار المكشوف، ١٩٥٩.

ـــــــ. **الشعر العامي: أمثال القرية اللبنانية وأغانيها وسهراتها واللغة العامية فيها**. بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٨.

ـــــــ. **صقر لبنان، بحث في النهضة الأدبية الحديثة ورجلها الأول أحمد فارس الشدياق**. بيروت: دار المكشوف، ١٩٥٠.

ـــــــ. **على المحك: نظرات وآراء في الشعر والشعراء**. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٤٦.

ـــــــ. ـــــــ. ط ٢. بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٠.

ـــــــ. **في المختبر: تحليل ونقد لآثار الكتاب المعاصرين**. حريصا، لبنان: المطبعة البولسية، ١٩٥٢.

ـــــــ. ـــــــ. طبعة جديدة. بيروت: ١٩٧٠.

ـــــــ. **مجددون ومجترون**. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٤٨.

ـــــــ. ـــــــ. ط ٤. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٨.

ـــــــ. **نقدات عابر**. بيروت: دار الثقافة، ١٩٥٩.

العريض، إبراهيم. **الأساليب الشعرية**. بيروت: دار مجلة الأديب، ١٩٥٠.

ـــــــ. **رباعيات**. بيروت: ١٩٦٦.

عريضة، نسيب. **الأرواح الحائرة: ديوان**. نيويورك: [ن. عريضة]، ١٩٤٦.

عز الدين، يوسف. **شعر العراق الاجتماعي، ١٩٠٠ ـ ١٩٤٥**. بغداد: ١٩٦٢.

ـــــــ. **الشعر العراقي الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه**. بغداد: مطبعة أسعد، ١٩٦٠.

ـــــــ. **الشعر العراقي: خصائصه وأهدافه في القرن التاسع عشر**. بغداد: مطبعة الزهراء، ١٩٥٨.

ـــــــ. ـــــــ. ط ٢. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥. (المكتبة العربية؛ ٢٦)

ـــــــ. **في الأدب العربي الحديث: بحوث ومقالات**. بغداد: مطبعة دار البصري، ١٩٦٧.

عطا، محمد مصطفى. **خليل مطران**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٩. (نوابغ الفكر العربي؛ ٢٥)

العقاد، دراسة وتحية بمناسبة بلوغه السبعين. تأليف طائفة من رواد الفكر الحديث؛ تقديم وإشراف محمد خليفة التونسي. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦١.

العقاد، عباس محمود. **أشباح الأصيل**. القاهرة: ١٩٢١.

ـــــــ. **أشتات مجتمعات في اللغة والأدب**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣.

ـــــــ. **أشجان الليل**. القاهرة: ١٩٢٨.

ـــــــ. **أعاصير مغرب**. القاهرة: مطبعة الاستقامة، ١٩٤٢.

ـــــــ. **بعد الأعاصير**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٠.

ـــــــ. **ديوان العقاد**. القاهرة: مطبعة المقطم والمقتطف، ١٩٢٨.

ـــــــ. ـــــــ. طبعة جديدة. القاهرة: ١٩٦٧.

ـــــــ. **ديوان من الدواوين: مقتبس من: يقظة الصباح. وهج الظهيرة. أشباح الأصيل. أشجان الليل**. القاهرة: مطبعة الاستقامة، [١٩-؟].

ـــــــ. **الرحالة «كاف»، عبد الرحمن الكواكبي**. القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٥٩. (مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية؛ ١١)

ـــــــ. **ساعات بين الكتب**. ط ٣. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٠. ٢ ج في ١ مج.

ـــــــ. **شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٣٧.

ـــــــ. **عابر سبيل**. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٣٧.

ـــــــ. **الفصول**. القاهرة: المكتبة التجارية، ١٩٢٣.

ـــــــ. **اللغة الشاعرة: مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية**. القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٧٨.

ـــــــ. **مراجعات في الآداب والفنون**. القاهرة: المطبعة العصرية، [؟-١٩٢].

ـــــــ. ـــــــ. طبعة جديدة. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٦٦.

ـــــــ. **مطالعات في الكتب والحياة**. ط ٣. بيروت: ١٩٦٦.

ـــــــ. **هدية الكروان**. القاهرة: مطبعة الهلال، ١٩٣٣.

ـــــــ. **وحي الأربعين، قصائد ومقطوعات**. القاهرة: مطبعة مصر، ١٩٣٣. ٢ ج في ٢ مج.

ـــــــ. **وهج الظهيرة**. القاهرة: ١٩١٧.

ـــــــ. **يقظة الصباح**. القاهرة: ١٩١٦.

ـــــــ وابراهيم عبد القادر المازني. **الديوان، كتاب في النقد والأدب**. القاهرة: مكتبة السعادة، ١٩٢١. ٢ ج.

ـــــــ. ـــــــ. ط ٣. القاهرة: [د.ت.].

عقل، سعيد. **أجمل منك؟ لا**. بيروت: المكتب التجاري، ١٩٦٠.

ـــــــ. **رندلى**. بيروت: دار الأحد، ١٩٥٠.

ـــــــ. **قدموس**. ط ٢. بيروت: دار الفكر، ١٩٤٧.

ـــــــ. **كأس لخمر**. بيروت: المكتب التجاري، ١٩٦١.

ـــــــ. **المجدلية**. ط ٢. بيروت: المكتب التجاري، [١٩٦٠].

علي، مصطفى. **الرصافي**. القاهرة: مطابع دار الكتاب العربي، ١٩٤٨.

ـــــــ. **الرصافي: صلتي به، وصيته، مؤلفاته**. القاهرة: مطبعة السعادة، ١٩٤٨.

عمر، عبد الرحيم. **أغنيات للصمت: شعر**. بيروت: دار الكاتب العربي، ١٩٦٣.

عنان، محمد عبد الله. **تاريخ الجامع الأزهر**. ط ٢. القاهرة: مؤسسة الخانجي، ١٩٥٨.

العودات، يعقوب [البدوي الملثم]. **ابراهيم طوقان في وطنياته ووجدانياته**. بيروت: المكتبة الأهلية، ١٩٦٤.

عوض، لويس. **بلوتولاند وقصائد أخرى**. القاهرة: ١٩٤٧.

ـــــ. **الثورة والأدب**. القاهرة: دار الكاتب العربي، ١٩٦٧.

ـــــ. **دراسات عربية وغربية**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٥.

ـــــ. **دراسات في أدبنا الحديث: المسرح، الشعر، القصة**. القاهرة: دار المعرفة، ١٩٦١.

ـــــ. **دراسات في النقد والأدب**. بيروت: المكتب التجاري، ١٩٦٣.

عوض الكريم، مصطفى. **فن التوشيح**. قدم له شوقي ضيف. بيروت: دار الثقافة، ١٩٥٩. (المكتبة الأندلسية؛ ١)

عياد، محمد شكري. **تجارب في الأدب والنقد**. القاهرة: دار الكاتب العربي، ١٩٦٧.

ـــــ. **موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية**. القاهرة: دار المعرفة، ١٩٦٨.

العيسى، سليمان. **أعاصير... في السلاسل**. ط ٣. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٣.

غريب، جورج. **الياس أبو شبكة، دراسات وذكريات**. ط ٢. بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٢.

ـــــ. **سعيد عقل والغزل الخلاق**. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٦٣.

غصوب، يوسف. **الأبواب المغلقة**. صيدا؛ بيروت: المكتبة العصرية، [د. ت.].

ـــــ. **قارورة الطيب**. بيروت: مكتبة البستاني، ١٩٤٧.

ـــــ. **القفص المهجور والعوسجة الملتهبة**. ١٩٣٦.

فارس، بشر. **سوء تفاهم**. القاهرة: مطبعة المعارف، ١٩٤٢.

ـــــ. **مفرق الطريق: مسرحية في فصل واحد**. مصر: مطبعة المعارف، ١٩٣٨.

فرحات، الياس. **الخريف**. ساو باولو: مطبعة صفدي، ١٩٥٤.

ـــــ. **الربيع**. ساو باولو: مطبعة صفدي، ١٩٥٤.

ـــــ. **الصيف**. ساو باولو: مطبعة صفدي، ١٩٥٤.

ـــــ. **قال الراوي**. دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مديرية التأليف والترجمة، ١٩٦٥.

فروخ، عمر. **الشابي، شاعر الحب والحياة**. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٠.

ــــــــ. **شاعران معاصران، إبراهيم طوقان وأبو القاسم الشابي**. بيروت: المكتبة العلمية، ١٩٥٤.

فريحة، أنيس. **حضارة في طريق الزوال: القرية اللبنانية**. بيروت: الجامعة الأميركية في بيروت، منشورات كلية العلوم والآداب، ١٩٥٧. (الجامعة الأميركية في بيروت. كلية العلوم والآداب. سلسلة العلوم الشرقية؛ الحلقة ٢٨)

فهمي، ماهر حسن. **تطور الشعر العربي الحديث في مصر، ١٩٠٠ ـ ١٩٥٠**. القاهرة: مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٨.

فؤاد، نعمات أحمد. **أدب المازني**. ط ٢. القاهرة: مؤسسة الخانجي، ١٩٦١.

ــــــــ. **ناجي الشاعر**. القاهرة: رابطة الأدب الحديث، ١٩٥٤.

فيصل، شكري. **الصحافة الأدبية**. القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٩.

القاسم، سميح. **ديوان سميح القاسم**. بيروت: دار العودة، ١٩٧٣.

قباني، نزار. **حبيبتي**. ط ٢. بيروت: المكتب التجاري، ١٩٦٤.

ــــــــ. **قصائد من نزار قباني**. بيروت: دار الآداب، ١٩٥٦.

قرالي، بولس [الخوري]. **فخر الدين المعني الثاني، أمير لبنان: إدارته وسياسته، ١٥٩٠ ـ ١٦٣٥**. حريصا، لبنان: مطبعة القديس بولس، ١٩٣٧ ـ ١٩٣٨. ٣ ج. (المجلة البطريركية؛ السنة ١٠ شباط ١٩٣٥ ـ السنة ١١ شباط ١٩٣٦)

الكاظمي، عبد المحسن. **ديوان الكاظمي، شاعر العرب**. تحقيق ونشر حكمة الجادرجي. دمشق: مطبعة ابن زيدون، ١٩٣٩ ـ ١٩٤٨. ٢ ج.

كرامة، نبيل. **جبران خليل جبران وآثاره في الأدب العربي: دراسة ونقد ـ تحليل ـ نصوص**. زحلة، لبنان: الرابطة الثقافية، [١٩٦٤].

كرم، انطون غطاس. **الرمزية في الشعر العربي الحديث**. بيروت: دار الكشاف، ١٩٤٩.

الكرمي، عبد الكريم [أبو سلمى]. **أغنيات بلادي**. دمشق: مطبعة الترقي، ١٩٥٩.

ــــــــ. **المشرد**. دمشق: ١٩٦٣.

كرو، أبو القاسم محمد. **الشابي: حياته، شعره**. ط ٢. بيروت: المكتبة العلمية ومطبعتها، ١٩٥٤.

ــــــــ. ــــــــ. ط ٣. تونس: الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٧٣.

ــــــــ. **كفاح الشابي، أو الشعب والوطنية في شعره**. ط ٣. بيروت: المكتب التجاري، [١٩٦٠].

ـــــــ (محرر). **آثار الشابي وصداه في الشرق**. مجموعة مقالات للشابي وعنه. بيروت: المكتب التجاري، [١٩٦١].

ـــــــ. **دراسات عن الشابي**. تونس: دار المغرب العربي، ١٩٦٦.

كمال الدين، جليل. **الشعر العربي الحديث وروح العصر: دراسات نقدية مقارنة**. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٤.

الكيالي، سامي. **الأدب العربي المعاصر في سوريا، ١٨٥٠ ـ ١٩٥٠**. القاهرة: جامعة الدول العربية، الإدارة الثقافية؛ دار المعارف، ١٩٥٩.

ـــــــ. **أمين الريحاني: نشأته، دراساته، ملامح من حياته وكتبه**. القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٠.

ـــــــ. **محاضرات عن الحركة الأدبية في حلب، ١٨٠٠ ـ ١٩٥٠**. القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٦.

الكيلاني، نجيب. **شوقي في ركب الخالدين**. القاهرة: الشركة العربية للطباعة والنشر، ١٩٦٣.

لامنس، هنريكو (الأب). **فرائد اللغة**. بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٨٨٩.

لبكي، صلاح. **لبنان الشاعر**. بيروت: منشورات الحكمة، ١٩٥٤.

المازني، إبراهيم عبد القادر. **حصاد الهشيم**. ط ٣. القاهرة: المطبعة العصرية، ١٩٤٨.

ـــــــ. **شعر حافظ**. القاهرة: مطبعة البوسفور، ١٩١٥.

ـــــــ. **الشعر، غايته ووسائله**. القاهرة: محمد يوسف، ١٩١٥.

مأساة الإنسان المعاصر في شعر عبد الوهاب البياتي. مجموعة من المؤلفين. القاهرة: الدار المصرية، ١٩٦٦.

مبارك، زكي. **وحي بغداد: صور وجدانية وأدبية واجتماعية**. القاهرة: مطبعة الاستقامة، ١٩٣٨.

المجذوب، محمد المهدي. **الشرافة والهجرة**. الخرطوم: جامعة صحافة الخرطوم، ١٩٧٣.

ـــــــ. **نار المجاذيب**. الخرطوم: وزارة الإعلام والشؤون الاجتماعية، ١٩٦٩.

مجموعة عبد الغفار الأخرس في شعر عبد الغني الجميل وما قاله الأخرس فيه. تحقيق عباس العزاوي. بغداد: شركة الطباعة والتجارة، ١٩٤٩.

المحاسني، زكي. **شاعر فلسطين، إبراهيم طوقان في حياته وشعره وشقاء بلاده بالصهيونية والاستعمار**. طبعة جديدة. القاهرة: دار الفكر العربي، [د.ت.].

محبوبة، جعفر. **ماضي النجف وحاضرها**. نشره محمد سعيد محبوبة. ط ٢. النجف: المطبعة العلمية؛ مطبعة الآداب، ١٩٥٥ ـ ١٩٥٨. ٣ ج.

محجوب، محمد أحمد. **الحركة الفكرية في السودان، إلى أين يجب أن تتجه؟**. الخرطوم: المطبعة الفكرية، ١٩٤١.

محفوظ، أحمد. **حياة شوقي**. القاهرة: مطبعة مصر، [؟-١٩].

محمد، نديم. **فراشات وعناكب**. بيروت: دار الريحاني، [١٩٥٥؟].

محمود، زكي نجيب. **فلسفة وفن**. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٣.

محمود، عبد الرحيم. **ديوان عبد الرحيم محمود**. جمع القصائد وقدم للديوان كامل السوافيري. بيروت: [دار العودة]، ١٩٧٤.

مردان، حسين. **طراز خاص**. صيدا؛ بيروت: المكتبة العصرية، [١٩٦٦].

ـــــــ. **عزيزتي فلانة**. بغداد: [د. ن.]، ١٩٥٢.

مردم بك، خليل. **ديوان خليل مردم بك**. دمشق: المجمع العلمي العربي، ١٩٦٠.

ـــــــ. **العروبة تكرم ذكرى العلامة خليل مردم بك**. دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٠.

المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن حسن. **شرح ديوان الحماسة**. تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥١.

المرصفي، حسين. **الوسيلة الأدبية للعلوم العربية**. القاهرة: مطبعة المدارس، ١٨٧٢ ـ ١٨٧٥. ٢ ج.

مروة، حسين. **دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي**. بيروت: مكتبة المعارف، ١٩٦٥.

مريدن، عزيزة. **القومية والإنسانية في شعر المهجر الجنوبي**. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٦.

مسيحة، روفائيل. **حافظ إبراهيم: الشاعر السياسي**. القاهرة: مطبعة الاعتماد، ١٩٤٧.

مصر، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. **مهرجان أحمد شوقي**. القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٠. (مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية؛ ١٥)

ـــــــ. **مهرجان خليل مطران**. القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٠. (مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية؛ ١٦)

مطران، خليل. **ديوان الخليل**. ط ٣. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٦٧. ٤ ج.

ـــــــ. **الطغاة: مجموعة شعرية**. اختارها وقدم لها رئيف خوري. بيروت: دار المكشوف، [١٩٤٩].

مظهر، إسماعيل. **تاريخ الفكر العربي**. بيروت: دار الكاتب العربي، [؟-١٩٦].

المعتصم بالله، أحمد. **ناجي، شاعر الوجدان الذاتي**. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، [؟-١٩].

المعداوي، أنور. **علي محمود طه: الشاعر.. والإنسان**. بغداد: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٥.

ـــــــ. **كلمات في الأدب**. صيدا؛ بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٦٦.

المعري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله. **الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ**. نشره محمود حسن زناتي. القاهرة: مطبعة حجازي، ١٩٣٨.

المعلوف، رياض. **شعراء المعالفة**. بيروت: المطبعة الكاثوليكية، [١٩٦٢]. (نصوص ودروس)

المعلوف، شفيق. **سنابل راعوث: قصائد مختارة**. بيروت: دار مجلة شعر، [١٩٦١].

ـــــــ. **عبقر**. [البرازيل؟]: ش. المعلوف، ١٩٣٦.

ـــــــ. ـــــــ. ط ٤. ساو باولو: منشورات العصبة الأندلسية، ١٩٤٩.

المعلوف، فوزي عيسى. **ذكرى**. مجموعة مقالات عن فوزي المعلوف. زحلة، لبنان: ١٩٣١.

ـــــــ. **على بساط الريح**. بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٢٩.

ـــــــ. ـــــــ. طبعة جديدة. بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٥٨.

مفرج، توفيق. **ثورة الخيام**. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥١.

المقدسي، أنيس الخوري. **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث: دراسات تحليلية للعوامل الفعالة في النهضة العربية الحديثة ولظواهرها الأدبية**. ط ٢. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٠.

ـــــــ. **تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي**. ط ٢. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٠.

المقري، أبو العباس أحمد بن محمد. **أزهار الرياض في أخبار عياض**. تحقيق مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٠. ٣ ج.

الملائكة، نازك. **ديوان نازك الملائكة**. بيروت: دار العودة، ١٩٧١. ٢ ج.

ـــــــ. **شجرة القمر**. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٨.

ـــــــ. ـــــــ. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧١.

ـــــــ. **شظايا ورماد**. ط ٢. بيروت: المكتب التجاري، ١٩٥٩.

ـــــــ. **شعر علي محمود طه**. القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٥.

ـــــــ. **عاشقة الليل**. ط ٢. بيروت: المكتب التجاري، ١٩٦٠.

ـــــــ. **قرارة الموجة**. ط ٢. بيروت: دار الآداب، ١٩٦٠.

ـــــــ. **قضايا الشعر المعاصر**. بيروت: دار الآداب، ١٩٦٢.

ملحس، ثريا. **ميخائيل نعيمة، الأديب الصوفي**. بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٦٤.

مندور، محمد. **الأدب وفنونه**. القاهرة: ١٩٦٣.

ـــــــ. **الأدب ومذاهبه**. القاهرة: دار نهضة مصر، [١٩٥٥].

ـــــــ. **الأدب والنقد**. القاهرة: ١٩٤٩.

ـــــــ. **إسماعيل صبري**. القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٦.

ـــــــ. **خليل مطران**. القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٥٤.

ـــــــ. **الشعر المصري بعد شوقي**. القاهرة: دار نهضة مصر، [د.ت.]. ٣ ج.

ـــــــ. ـــــــ. القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، [١٩٦٣ - ١٩٧٠]. ٣ ج.

ـــــــ. **فن الشعر**. القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي؛ دار القلم، [١٩٥٨؟]. (المكتبة الثقافية؛ ١٢)

ـــــــ. **في الميزان الجديد**. ط ٣. القاهرة: مكتبة نهضة مصر، [١٩٦٣؟].

ـــــــ. **قضايا جديدة في أدبنا الحديث**. بيروت: دار الآداب، [١٩٥٨].

ـــــــ. **النقد والنقاد المعاصرون**. القاهرة: مكتبة نهضة مصر، [د.ت.].

المنفلوطي، مصطفى لطفي. **مختارات المنفلوطي**. القاهرة: ١٩١٢.

ـــــــ. ـــــــ. ط ٢. القاهرة: مطبعة الاعتصام، ١٩٣٧.

مهرجان الرصافي، ١٩٥٩. بغداد: اتحاد الأدباء العراقيين؛ مطبعة المعارف، ١٩٥٩.

موسى، سلامة. **الأدب الانجليزي الحديث**. ١٩٣٤.
ـــــــ. **الأدب للشعب**. القاهرة: مؤسسة الخانجي، ١٩٦١.
ـــــــ. **في الحياة والأدب**. القاهرة: مطبعة المجلة الجديدة، [د.ت.].
ـــــــ. **مختارات سلامة موسى**. القاهرة: المطبعة العصرية، [د.ت.].
ـــــــ. **مقالات ممنوعة**. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٥٩.
ـــــــ. **اليوم والغد**. القاهرة: المطبعة المصرية، [١٩٢٧].
موسى، محمد علي. **أمين الريحاني: حياته وآثاره**. بيروت: دار الشرق الجديد، ١٩٦١.
الموشحات الأندلسية. بيروت: ١٩٤٩. (سلسلة مناهل الأدب العربي)
ميسر، أورخان وعلي الناصر. **سريال**. حلب: مطبعة دار السلام، ١٩٤٧.
ناجي، إبراهيم. **ديوان ناجي**. تحرير أحمد رامي [وآخرون]. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦١.
ناجي، هلال. **الزهاوي وديوانه المفقود**. القاهرة: دار العرب، ١٩٦٣.
ـــــــ. **القومية والاشتراكية في شعر الرصافي**. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٥٩.
ناصر، كمال. **جراح تغني**. بيروت: دار الطليعة، ١٩٦١.
ناصف، مصطفى. **الصورة الأدبية**. القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٥٨.
الناعوري، عيسى. **أدب المهجر**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٩. (مكتبة الدراسات الأدبية؛ ١٤)
نخلة، أمين. **الحركة اللغوية في لبنان في الصدر الأول من القرن العشرين**. ط ٢. بيروت: منشورات مجلة الورود، ١٩٥٨.
ـــــــ. **دفتر الغزل**. صيدا؛ بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٥٢.
ـــــــ. **الديوان الجديد**. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٦٢.
ـــــــ. **ليالي الرقمتين**. بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٦.
نخلة، رشيد. **ديوان رشيد نخلة في الغزل**. بيروت: دار مكتبة الحياة، ١٩٦٤.
نشأت، كمال. **أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث**. القاهرة: دار الكاتب العربي، ١٩٦٧.
النص، عمر. **كانت لنا أيام**. دمشق: المطبعة الهاشمية، ١٩٥٠.
ـــــــ. **الليل في الدروب**. دمشق: المطبعة الهاشمية، ١٩٥٨.

نعيمة، ميخائيل. **الأوثان**. ط ٢. بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٥٨.

ــــــ. **جبران خليل جبران**. ط ٢. بيروت: مكتبة صادر، ١٩٤٣.

ــــــ. **دروب**. ط ٣. بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٦٣.

ــــــ. **سبعون... حكاية عمر، ١٨٨٩ ـ ١٩٥٩**. ط ٢. بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٦٤ ـ ١٩٦٦. ٣ ج.

ــــــ. **الغربال**. ط ٧. بيروت: دار صادر؛ دار بيروت، ١٩٦٤.

ــــــ. **الغربال: مجموعة مقالات نقدية**. مصر: المطبعة العصرية، ١٩٢٣. (سلسلة المطبوعات العربية؛ ٣)

ــــــ. **ميخائيل نعيمة: طريق الذات إلى الذات**. بيروت: المطبعة الكاثوليكية، ١٩٧٨.

ــــــ. **همس الجفون**. بيروت: مطابع صادر ريحاني، ١٩٤٣.

ــــــ. ــــــ. ط ٦. بيروت: دار صادر، ١٩٦٨.

النقاش، رجاء. **أبو القاسم الشابي، شاعر الحب والثورة**. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٢. (اقرأ؛ ٢٣٢)

ــــــ. **أدب وعروبة وحرية**. القاهرة: المؤسسة المصرية للأنباء والنشر، [١٩٦٢].

ــــــ. ــــــ. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٣. (كتب ثقافية؛ ١٦٧)

النويهي، محمد. **ثقافة الناقد الأدبي**. القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٩.

ــــــ. **قضية الشعر الجديد**. القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٤.

ــــــ. **محاضرات عن الاتجاهات الشعرية في السودان**. محاضرات ألقيت على طلبة قسم الدراسات الأدبية واللغوية. القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، قسم الدراسات الأدبية واللغوية، ١٩٥٧.

هاشم، جوزيف. **سليمان البستاني والإلياذة**. ط ٢. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٦٠.

هدارة، محمد مصطفى. **التجديد في شعر المهجر**. القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٥٧.

الهلالي، عبد الرزاق. **الزهاوي بين الثورة والسكون**. بيروت: دار الثقافة، [١٩٦٤؟].

ــــــ. **الشاعر الثائر محمد باقر الشبيبي**. بغداد: مكتبة النهضة، ١٩٦٥.

الهمشري، محمد عبد المعطي. **ديوان الهمشري**. تحرير صالح جودت. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤.

هوميروس. **إلياذة هوميروس**. ترجمة وشرح سليمان البستاني. القاهرة: مطبعة الهلال، ١٩٠٤.

الواعظ، رؤوف. **معروف الرصافي: حياته وأدبه السياسي**. القاهرة: دار الكتاب العربي، [؟-١٩].

الوائلي، إبراهيم. **الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر**. بغداد: مطبعة العاني، ١٩٦١.

اليازجي، إبراهيم ناصيف. **نجعة الرائد وشرعة الوارد في المترادف والمتوارد**. القاهرة: مطبعة المعارف، ١٩٠٤ ـ ١٩٠٥. ٢ ج في ١.

اليازجي، كمال. **رواد النهضة الأدبية في لبنان، ١٨٠٠ ـ ١٩٠٠**. بيروت: مكتبة رأس بيروت، ١٩٦٢.

ياغي، عبد الرحمن. **حياة الأدب الفلسطيني الحديث، من أول النهضة حتى النكبة**. بيروت: المكتب التجاري، ١٩٦٨.

ياقوت الرومي، شهاب الدين أبو عبد الله بن عبد الله. **إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب المعروف بمعجم الأدباء أو طبقات الأدباء**. تحقيق د. س. مرجليوث. ط ٢. القاهرة: مطبعة هندية، ١٩٢٣ ـ ١٩٢٦.

دوريات

الآداب: السنة ٢، العدد ٤، نيسان/ابريل ١٩٥٤؛ السنة ٣، العدد ١، كانون الثاني/يناير ١٩٥٥؛ السنة ٣، العدد ٧، تموز/يوليو ١٩٥٥؛ السنة ٣، العدد ٨، آب/أغسطس ١٩٥٥؛ السنة ٣، العدد ٩، أيلول/سبتمبر ١٩٥٥؛ السنة ٣، العدد ١٠، تشرين الأول/أكتوبر ١٩٥٥؛ السنة ٤، العدد ٤، نيسان/ابريل ١٩٥٦؛ السنة ٤، العدد ٥، أيار/مايو ١٩٥٦؛ السنة ٤، العدد ١٠، تشرين الأول/أكتوبر ١٩٥٦؛ السنة ٩، العدد ١، كانون الثاني/يناير ١٩٦١؛ السنة ١٠، العدد ١، كانون الثاني/يناير ١٩٦٢؛ السنة ١٥، العدد ١٢، كانون الأول/ديسمبر ١٩٦٧، والسنة ١٧، العدد ١٠، تشرين الأول/أكتوبر ١٩٦٩.

الأبحاث: السنة ٧، الجزء ٢، حزيران/يونيو ١٩٥٤.

أبو سعد، أحمد. «**شرر**، ديوان شعر لأحمد الصافي النجفي.» **الآداب**: السنة ١، العدد ٢، شباط/فبراير ١٩٥٣.

أبو شادي، أحمد زكي. «زيوس ويوروبا (ZEUS & EUROPA) (كبير الآلهة ونموذج الجمال).» **أبولو**: المجلد ١، العدد ٦، شباط/فبراير ١٩٣٣.

أبو شبكة، الياس. «الإناء.» **الرسالة**: العدد ٥٨٢، ١٩٤٤.

ـــــــ. «أنت لي.» **الجمهور**: العدد ٣٤، ١٩٣٧.

ـــــــ. «الحركة الأدبية في سوريا ولبنان.» **المقتطف**: المجلد ٩٤، الجزء ٢، شباط/ فبراير ١٩٣٩.

أبو شقرا، سعاد. «أبو القاسم الشابي، شاعر الآلام.» **الآداب**: السنة ١، العدد ٦، حزيران/ يونيو ١٩٥٣.

أبو ماضي، ايليا. «الشاعر والسلطان الجائر.» **الرسالة**: الجزء ١، القسم ٤، آذار/ مارس ١٩٣٣.

أبولو: المجلد ١، العدد ١، أيلول/ سبتمبر ١٩٣٢؛ المجلد ١، العدد ٢، تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٣٢؛ المجلد ١، العدد ٣، تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٣٢؛ كانون الأول/ ديسمبر ١٩٣٢؛ حزيران/ يونيو ١٩٣٣؛ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٣٣؛ شباط/ فبراير ١٩٣٤؛ نيسان/ ابريل ١٩٣٤؛ أيار/ مايو ١٩٣٤، وكانون الأول/ ديسمبر ١٩٣٤.

«الأدب والسياسة.» **الآداب**: السنة ٢، العدد ١٢، كانون الأول/ ديسمبر ١٩٥٤.

أدهم، إسماعيل. «خليل مطران، شاعر العربية الإبداعي.» **المقتطف**: المجلد ٩٤، الجزء ٢، شباط/ فبراير ١٩٣٩.

ـــــــ. «خليل مطران، شاعر العربية الإبداعي؛ نشأة الاتجاه الإبداعي في الشعر العربي.» **المقتطف**: المجلد ٩٤، الجزء ٣، آذار/ مارس ١٩٣٩.

ـــــــ. «خليل مطران، شاعر العربية الإبداعي؛ العصر والرجل.» **المقتطف**: المجلد ٩٤، الجزء ٥، أيار/ مايو ١٩٣٩.

ـــــــ. «الخيال في الشعر ومنزلته في شاعرية مطران.» **المقتطف**: المجلد ٩٦، الجزء ٢، شباط/ فبراير ١٩٤٠.

ـــــــ. «صناعة مطران الفنية.» **المقتطف**: المجلد ٩٦، الجزء ٥، أيار/ مايو ١٩٤٠.

ـــــــ. «الطور الأول من حياة مطران.» **المقتطف**: المجلد ٩٥، الجزء ١، حزيران/ يونيو ١٩٣٩.

ـــــــ. «العاطفة والفكرة في الشعر ومنزلتهما في شعر مطران.» **المقتطف**: المجلد ٩٥، الجزء ٣، آذار/ مارس ١٩٤٠.

الأديب (بيروت): السنة ٣، الجزء ٨، آب/ أغسطس ١٩٤٤، والسنة ١٢، الجزء ٢، شباط/ فبراير ١٩٥٣.

أديب، رشاد علي. «مع العقاد الشاعر.» **المعرفة**: السنة ٣، العدد ٣٣، تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٦٤.

«الأديب والأرض.» **المكشوف**: العدد ٣١٤، ١٩٤١.

إسماعيل، صدقي. «قرأت العدد الماضي من **الآداب**.» **الآداب**: السنة ٧، العدد ٥، أيار/ مايو ١٩٥٩.

إسماعيل، محيي الدين. «ملامح من الشعر العراقي الحديث.» **الآداب**: السنة ٣، العدد ١، كانون الثاني/ يناير ١٩٥٥.

الأمين، عبد الوهاب. «الحياة الأدبية في بغداد.» **الرسالة**: ٩ آذار/ مارس ١٩٣٦.

الأنوار (بيروت): ٢٩/ ٥/ ١٩٦٠.

بارك، جاك. «كلمة الأستاذ «جاك بارك».» **الفكر** (تونس): السنة ١١، العدد ٧، نيسان/ ابريل ١٩٦٦.

باكثير، علي أحمد. «نموذج من الشعر المرسل الحر.» **الرسالة**: ٢٥ حزيران/ يونيو ١٩٤٥.

بدوي الجبل. «خالقة.» قصيدة. **الآداب**: السنة ٣، العدد ١، كانون الثاني/ يناير ١٩٥٥.

ـــــ. «الشعر العربي بين التقييد والتحرير.» **الآداب**: السنة ١، العدد ٨، آب/ أغسطس ١٩٥٣.

بكار، يوسف حسين. «ابراهيم طوقان وأثر المرض في حياته.» **الأقلام** (بغداد): آذار/ مارس ١٩٦٧.

ـــــ. «نازك الملائكة وبداية الشعر الحر.» **الأقلام**: آذار/ مارس ١٩٦٥.

«بول إيلوار (Paul Eluard).» ترجمة عصام محفوظ. **شعر**: السنة ٧، العدد ٢٧، صيف ١٩٦٣.

التكريتي، سليم طه. «الحياة الأدبية في العراق.» **الثقافة**: ١٢ كانون الأول/ ديسمبر ١٩٤٩.

التليسي، خليفة محمد. «الشابي، ناقداً ومنظراً.» **الفكر**: كانون الثاني/ يناير ١٩٧٥.

الثقافة: حزيران/ يونيو ١٩٥٩.

جبرا، جبرا إبراهيم. «التناقضات في **المسرح والمرايا**.» **شعر**: السنة ١٠، العدد ٣٩، صيف ١٩٦٨.

الجلبي، سالم علوان. «تعقيب على «هامش رائد الشعر الحديث».» **الأديب**: السنة ١٥، الجزء ٣، آذار/ مارس ١٩٥٦.

جمال الدين، مصطفى. «البند والشعر الحر.» **الأقلام**: شباط/ فبراير ١٩٦٥.

الجنابي، أحمد نصيف. «موسيقى الشعر، هل لها صلة بموضوعات الشعر وأغراضه؟.» **الأقلام**: كانون الثاني/ يناير ١٩٦٤.

الجندي، أحمد. «العقاد الشاعر.» **المعرفة** (دمشق): السنة ٣، العدد ٢٩، تموز/ يوليو ١٩٦٤.

الجندي، سليم. «ديوان بدوي الجبل.» **مجلة المجمع العلمي العربي**: السنة ٥، الجزء ٤، نيسان/ ابريل ١٩٢٥.

جواد، كاظم. «حول الشعر الحر..» **الآداب**: السنة ٢، العدد ٤، نيسان/ ابريل ١٩٥٤.

الجواهري، محمد مهدي. «ذكريات عن الزهاوي.» **الأديب العراقي** (بغداد): العدد ٣، أيار/ مايو ـ حزيران/ يونيو ١٩٦١.

الجيوسي، سلمى الخضراء. «أديبنا الثوري والموقف الحضاري.» **الآداب**: السنة ٨، العدد ١، كانون الثاني/ يناير ١٩٦٠.

ـــــــ. «أبعاد المكان والزمان في شعر الشابي.» **الفكر**: كانون الثاني/ يناير ١٩٧٥.

ـــــــ. «الالتزام واللاالتزام وصورة العصر في الأدب العصري الحديث.» **مجلة كلية الآداب** (جامعة الخرطوم): السنة ١، الجزء ١، ١٩٧٢.

ـــــــ. «بحر الرجز في شعرنا المعاصر.» **الآداب**: السنة ٧، العدد ٤، نيسان/ ابريل ١٩٥٩.

ـــــــ. «بين الحقيقة والفن.» **الأنوار**: ٨/ ٥/ ١٩٦٠.

ـــــــ. «الخلق الفني.» **الأنوار**: ١/ ٧/ ١٩٦٠.

ـــــــ. «السياسة والفن.» **الأنوار**: ٥/ ٦/ ١٩٦٠.

ـــــــ. «الشعر العربي المعاصر: تطوره ومستقبله.» **عالم الفكر** (الكويت): السنة ٤، العدد ٢، تموز/ يوليو ١٩٧٣.

ـــــــ. «شعر نزار قباني: وثيقة اجتماعية هامة.» **الآداب**: السنة ٥، العدد ١١، تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٥٧.

ـــــــ. «عاصمة الأدب العربي.» **الأنوار**: ٧/ ٨/ ١٩٦٠.

ـــــــ. «فرحات: الشاعر العربي.» **الأديب**: السنة ١٥، الجزء ٥، أيار/ مايو ١٩٥٦.

ـــــــ. «قصيدة العودة إلى سنار والشعر السوداني الحديث.» **الخرطوم** (الخرطوم): نيسان/ ابريل ١٩٧٤.

ـــــــ. «القصيدة ك.» **شعر**: السنة ٤، العدد ١٦، خريف ١٩٦٠.

ـــــــ. «مزالق الحملة الرجعية على الشعر الحديث.» **الوحدة** (دمشق): ١٣ كانون الثاني/ يناير ١٩٦١.

ـــــــ. «المنفي.» **شعر**: السنة ٤، العدد ١٦، خريف ١٩٦٠.

ـــــــ. «النقد بين الحرية والتقييد.» **الآداب**: السنة ٧، العدد ٦، حزيران/ يونيو ١٩٥٩.

الحاوي، ايليا. «أديب مظهر، رائد التجديد في الشعر العربي المعاصر.» **شعر**: السنة ٢، العدد ٥، كانون الثاني/ يناير ١٩٥٨.

ـــــــ. «سعيد عقل: ما لَه وما عليه.» **الآداب**: السنة ٩، العدد ٦، حزيران/ يونيو ١٩٦١.

ـــــــ. «الصورة بين الشعر القديم والشعر المعاصر.» **الآداب**: السنة ٨، العدد ٢، شباط/ فبراير ١٩٦٠.

ـــــــ. «المضمون الوجودي في الناي والريح.» **الآداب**: السنة ٩، العدد ٤، نيسان/ ابريل ١٩٦١.

حتي، فيليب. «مقام جبران في الأدب العصري.» **المقتطف**: المجلد ٧٤، الجزء ٣، آذار/ مارس ١٩٢٩.

حسين، محمد توفيق. «تعليق على محاضرة الأستاذ أنيس الخوري المقدسي.» **الأبحاث**: السنة ٥، العدد ٢، حزيران/ يونيو ١٩٥٢.

الحطيم، حسن. «أبولو في الميزان.» **أبولو**: المجلد ١، العدد ١٠، حزيران/ يونيو ١٩٣٣.

الحلي، عبد الرزاق. «زكي مبارك في العراق.» **الأقلام**: كانون الثاني/ يناير ١٩٦٥.

الحليوي، محمد. «نظرات في ديوان «أغاني الحياة».» **الفكر**: السنة ١١، العدد ٧، نيسان/ ابريل ١٩٦٦.

حنين، ادوار. «بكاء وشعر ونقد.» **المشرق** (بيروت): المجلد ٣٢، الجزء ٢، نيسان/ ابريل - حزيران/ يونيو ١٩٣٤.

ـــــــ. «شفيق معلوف والشعر المهموس.» **الآداب**: السنة ٣، العدد ١٠، تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٥٥.

الخال، يوسف. «**شعر الأخطل الصغير**، بشارة عبد الله الخوري.» **شعر**: السنة ٦، العدد ٢٢، ربيع ١٩٦٢.

ـــــــ. «**قضايا الشعر المعاصر**، لنازك الملائكة.» **شعر**: السنة ٦، العدد ٢٤، خريف ١٩٦٢.

ـــــــ. «مستقبل الشعر العربي في لبنان.» **شعر**: العدد ٢، ربيع ١٩٥٧.

ــــــــ . ــــــــ . **محاضرات الندوة اللبنانية**: المجلد ١١، أيار/ مايو ١٩٥٧.

خالد، أحمد. «الشابي والمرأة.» **الفكر**: السنة ١١، العدد ٧، نيسان/ ابريل ١٩٦٦.

الخشن، فؤاد. «أنا لولاك.» **الأديب**: السنة ٥، الجزء ١٠، تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٤٦.

خوري، رئيف. «عودة إلى مسألة: التوجيه في الأدب.» **الآداب**: السنة ٣، العدد ٨، آب/ أغسطس ١٩٥٥.

ــــــــ . «ينابيع الأدب.» **الأديب**: السنة ١، الجزء ١٢، كانون الأول/ ديسمبر ١٩٤٢.

خياطة، نهاد. «رأي في قصيدة النثر ومجموعة «لن» لأنسي الحاج.» **شعر**: السنة ٧، العدد ٢٥، شتاء ١٩٦٣.

رزوق، رزوق فرج. في: **المعرض**: العدد ٩٣٤، ١٩٣١.

الرسالة: ١ آذار/ مارس ١٩٣٣.

رشدان، محمد سليم. «الأدب في فلسطين.» **الرسالة**: ١٣ آب/ أغسطس ١٩٤٦.

الرشودي، عبد الحميد. «مطارحات أدبية بين شعراء العراق وشعراء لبنان في القرن التاسع عشر.» **المعارف** (بيروت): حزيران/ يونيو ـ تموز/ يوليو ١٩٦٣.

الزيات، أحمد حسن. «مصطفى لطفي المنفلوطي بمناسبة ذكراه الثالثة عشرة.» **الرسالة**: ١٢ تموز/ يوليو ١٩٣٧.

زيتون، نظير. «عمر النص في دراسة جديدة.» **الأديب**: السنة ٢١، الجزء ١، كانون الثاني/ يناير ١٩٦٢.

ــــــــ . «في الأدب المهجري.» **المعرفة**: السنة ١، العدد ٤، حزيران/ يونيو ١٩٦٢.

السحرتي، مصطفى عبد اللطيف. «لمحات من شخصية أبو شادي.» **الآداب**: السنة ٣، العدد ٨، آب/ أغسطس ١٩٥٥.

سعد، علي. «الثورية ومصادرها عند مارون عبود.» **الآداب**: السنة ١٠، العدد ٧، تموز/ يوليو ١٩٦٢.

سعيد، خالدة. «بوادر الرفض في الشعر العربي الحديث.» **شعر**: السنة ٥، العدد ١٩، صيف ١٩٦١.

سعيد، علي أحمد [أدونيس]. «أرواد، يا أميرة الوهم.» **شعر**: السنة ٣، العدد ١٠، نيسان/ ابريل ١٩٥٩.

ــــــــ . «الديوان الجديد، أمين نخلة.» **شعر**: السنة ٦، العدد ٢٢، ربيع ١٩٦٢.

ــــــــ . «الشعر العربي ومشكلة التجديد.» **شعر**: السنة ٦، العدد ٢١، شتاء ١٩٦٢.

ـــــــ. «عودة إلى قصيدة النثر.» **النهار** (بيروت): ١٧/٨/١٩٦٠.

ـــــــ. «في قصيدة النثر.» **شعر**: السنة ٤، العدد ١٤، ربيع ١٩٦٠.

ـــــــ. «محاولة في تعريف الشعر الحديث.» **شعر**: السنة ٣، العدد ١١، صيف ١٩٥٩.

السكاكيني، وداد. «أدب الشام الحديث.» **الرسالة**: ١٩ شباط/فبراير ١٩٤٥.

ـــــــ. «حول العتب والبيان.» **الرسالة**: ٢٩ تموز/يوليو ١٩٤٠.

سليمان، موسى. «شعر أبو القاسم الشابي، ثورة وغربة: دراسة، تحليل وتقييم.» **الأبحاث**: السنة ١٩، الجزء ١، آذار/مارس ١٩٦٦.

السياب، بدر شاكر. «تعليقان.» **الآداب**: السنة ٢، العدد ٦، حزيران/يونيو ١٩٥٤.

ـــــــ. «في السوق القديم.» **النفير**: تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٤٨.

شعر: السنة ١، العدد ٢، نيسان/ابريل ١٩٥٧؛ السنة ١، العدد ٣، صيف ١٩٥٧؛ السنة ١، العدد ٤، خريف ١٩٥٧؛ السنة ٦، العدد ٢١، شتاء ١٩٦٢، والسنة ٨، العددان ٣١ ـ ٣٢، شتاء ـ ربيع ١٩٦٤.

«الشعر العربي بين التقييد والتحرير.» **الآداب**: السنة ١، العدد ٨، آب/أغسطس ١٩٥٣.

«الشعر الموزون غير المقفى في اللغة العربية.» **الهلال**: السنة ١٤، الجزء ٤، كانون الثاني/يناير ١٩٠٦.

شكري، عبد الرحمن. «حول مقال «خليل مطران».» **المقتطف**: المجلد ٩٤، الجزء ٤، نيسان/ابريل ١٩٣٩.

ـــــــ. «رأيي في الشعر الحديث.» **المقتطف**: المجلد ٩٤، الجزء ٥، أيار/مايو ١٩٣٩.

ـــــــ. «الشعر والثقافة.» **المقتطف**: المجلد ٩٥، الجزء ١، حزيران/يونيو ١٩٣٩، والمجلد ٩٥، الجزء ٢، تموز/يوليو ١٩٣٩.

ـــــــ. «شعرنا الحديث، إلى أين؟.» **حوار**: السنة ٤، العدد ١٩، تشرين الثاني/نوفمبر ـ كانون الأول/ديسمبر ١٩٦٥.

ـــــــ. «صراع المتناقضات في صفوف الشعر الحديث.» **حوار**: السنة ٤، العدد ٢٠، كانون الثاني/يناير ـ شباط/فبراير ١٩٦٦.

ـــــــ. ««قمبيز» من التاريخ إلى الشعر.» **دراسات عربية**: السنة ٣، العدد ٥، آذار/مارس ١٩٦٧.

ـــــــ. «معالم الثورة الأولى عند العقاد.» **دراسات عربية**: السنة ٣، العدد ٢، كانون الأول/ديسمبر ١٩٦٦.

الشملي، المنجي. «**الخيال الشعري عند العرب** للشابي، عقيدة أدبية واجتماعية سياسية.» **الفكر**: السنة ١١، العدد ٧، نيسان/ابريل ١٩٦٦.

شيبوب، خليل. «الحديقة الميتة والقصر البالي.» **الرسالة**: ١٣ كانون الأول/ديسمبر ١٩٤٣.

ـــــــ. «الشراع، شعر مطلق.» **أبولو**: المجلد ١، العدد ٣، تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٣٢.

صائب، سعد. «عمر النص... شاعر من بلادي.» **الأديب**: السنة ٢١، الجزء ١١، تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٦٢.

صايغ، توفيق. «أبو ريشة والحب المجزأ.» **الآداب**: السنة ٣، العدد ٩، أيلول/سبتمبر ١٩٥٥.

الصراف، أحمد حامد. «هل كان عمر الخيام سكيراً؟.» **المقتطف**: المجلد ٦٦، الجزء ٢، شباط/فبراير ١٩٢٥.

صفدي، مطاع. «الشعر الأنثوي وديوان **العودة من النبع الحالم**.» **الآداب**: السنة ٨، العدد ٢، شباط/فبراير ١٩٦٠.

صقر، موريس. «طه حسين في مناظرته وكتبه.» **الآداب**: السنة ٣، العدد ٥، حزيران/يونيو ١٩٥٥.

ـــــــ. «وثبة الشعر اللبناني.» **الآداب**: السنة ٣، العدد ١، كانون الثاني/يناير ١٩٥٥.

صليبا، جميل. «العقاد المفكر.» **المعرفة**: السنة ٣، العدد ٢٩، تموز/يوليو ١٩٦٤.

صيدح، جورج. «مستقبل الشعر العربي الحديث.» **الآداب**: السنة ٣، العدد ١، كانون الثاني/يناير ١٩٥٥.

طمبل، حمزة الملك. في: **الحضارة** (الخرطوم): ١٩٢٧.

الطنطاوي، علي. «حركة النشر في دمشق، عتب وبيان.» **الرسالة**: ١ تموز/يوليو ١٩٤٠.

ـــــــ. «الحياة الأدبية في دمشق.» **الرسالة**: ١٠ شباط/فبراير ١٩٣٦.

العالم، محمود أمين. «الشعر المصري الحديث.» **الآداب**: السنة ٣، العدد ١، كانون الثاني/يناير ١٩٥٥.

عباس، إحسان. «الاتجاهات الفلسفية في الأدب العربي المعاصر.» **الآداب**: السنة ١٠، العدد ٣، آذار/مارس ١٩٦٢.

ـــــــ. «دور الأخطل الصغير في الشعر العربي المعاصر.» **الآداب**: السنة ٩، العدد ٦، حزيران/يونيو ١٩٦١.

ـــــــ. في: **الثقافة**: ١٠ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٥٢.

عبد الصبور، صلاح. «تجربتي الشعرية.» **الآداب**: السنة ١٤، العدد ٣، آذار/ مارس ١٩٦٦.

العريض، إبراهيم. «الشعر وقضيته ـ في الأدب العربي الحديث.» **الأبحاث**: السنة ٧، الجزء ٢، حزيران/ يونيو ١٩٥٤.

العطري، عبد الغني. في: **الرسالة**: ٢٦ آب/ أغسطس ١٩٤٠.

عظمة، نذير. «اللحم والسنابل.» **شعر**: السنة ١، العدد ٣، صيف ١٩٥٧.

العقاد، عباس محمود. «الشعر العربي والمذاهب الأدبية في الغرب.» **مجلة المجمع العلمي العربي** (دمشق): السنة ٣٥، الجزء ٢، نيسان/ ابريل ١٩٦٠.

ـــــــ. «عبد الرحمن شكري في الميزان.» **الهلال**: السنة ٦٧، الجزء ٢، شباط/ فبراير ١٩٥٩.

عقل، سعيد. «محاولات في جماليات الشعر.» **المكشوف**: العدد ١٢١، ١٩٣٧.

علوش، ناجي. «عجالة في الشعر الأردني الحديث.» **الآداب**: السنة ٣، العدد ١٢، كانون الأول/ ديسمبر ١٩٥٥.

العناني، علي. «أپولون والشعر الحي.» **أپولو**: تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٣٢.

عوض، لويس، نجيب محفوظ وعبد الرحمن بدوي. «ندوة **الآداب**: أدبنا المعاصر في ضوء التيارات الفلسفية.» **الآداب**: السنة ١٠، العدد ٣، آذار/ مارس ١٩٦٢.

غلاب، عبد الكريم. «العقاد... شاعراً.» **الآداب**: السنة ١٢، العدد ٧، تموز/ يوليو ١٩٦٤.

غنام، حسين. في: **الرسالة**: ١٦ تموز/ يوليو ١٩٤٥.

فاخوري، عمر. «عزلة الأديب.» **الأديب**: السنة ١، الجزء ٢، شباط/ فبراير ١٩٤٢.

فاضل، كاتب. «الطريقة الرومانية عند الألمان والفرنساويين.» **الهلال**: السنة ١٢، الجزء ٩، شباط/ فبراير ١٩٠٤.

ـــــــ. «ظهور فيكتور هوكو.» **الهلال**: السنة ١٢، الجزء ١٤، نيسان/ ابريل ١٩٠٤.

فروخ، عمر. «الجانب الفكري في شعر الشابي (موجز).» **الفكر**: السنة ١١، العدد ٧، نيسان/ ابريل ١٩٦٦.

الفكر: السنة ١١، العدد ٧، نيسان/ ابريل ١٩٦٦، وكانون الثاني/ يناير ١٩٧٥.

فهمي، ماهر حسن. في: **الفكر العربي المعاصر**: العدد ٩، تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٦٥.

فيصل، شكري. «رئيف خوري في سيرته الفكرية.» **الآداب**: السنة ١٦، العدد ١٧، تموز/ يوليو ١٩٦٨.

قازان، انطون. «مارون عبود.» **الأديب**: السنة ٢١، العدد ١٠، تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٦٢.

قباني، نزار. «معركة اليمين واليسار في الشعر العربي.» **المعرفة**: العدد ١، آذار/ مارس ١٩٦٢.

ـــــ. «منشورات فدائية على جدران اسرائيل.» **الآداب**: السنة ١٧، العدد ١٠، تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٦٩.

القسوس، جريس. «الحياة الأدبية في شرق الأردن.» **الرسالة**: ٢٥ أيار/ مايو ١٩٣٦.

كامل، موريس. «طه حسين في مناظرته... وفي كتبه.» **الآداب**: السنة ٣، العدد ٦، حزيران/ يونيو ١٩٥٥.

كبه، صالح عبد الغني. «حول الشعر المتحرر في العراق.» **الآداب**: السنة ٢، العدد ٢، شباط/ فبراير ١٩٥٤.

كراتشكوفسكي، إ. «في الأدب العربي الحديث.» **الرسالة**: ٥ تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٣٦.

ـــــ. ـــــ. **الرسالة**: ١٢ تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٣٦.

كرم، أنطون غطاس. «بشر فارس في فنه المسرحي، شاعر عالق ما بين أرض وسماء.» **شعر**: السنة ٧، العدد ٢٦، ربيع ١٩٦٣.

الكيلاني، إبراهيم. «العقاد الأديب.» **المعرفة**: السنة ٣، العدد ٣٣، آب/ أغسطس ١٩٦٤.

لسان الحال (بيروت): ٣٠/ ١٠/ ١٩٦٤، و٢٨/ ٣/ ١٩٦٥.

«لمن يكتب الأديب؟ تعليقات حول مناظرة الدكتور طه حسين ورئيف خوري.» **الآداب**: السنة ٣، العدد ٧، تموز/ يوليو ١٩٥٥.

«لمن، ولماذا تكتب؟.» **الآداب**: السنة ٢، العدد ١١، تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٥٤.

«لويس أراغون (Louis Aragon).» ترجمة هيئة تحرير **شعر**. **شعر**: السنة ٨، العددان ٣١ ـ ٣٢، صيف ـ خريف ١٩٦٤.

«ما رأيك في قصيدة النثر التي ابتكرها الريحاني وفي الشعر المسمى الشعر المرسل؟.» **الحرية**: ١ تموز/ يوليو ١٩٢٥.

المازني، إبراهيم عبد القادر. «في الأدب وغيره.» **الرسالة**: العدد ٢٣٥، كانون الثاني/ يناير ١٩٣٨.

مبارك، زكي. «الأدب العربي الحديث في العراق.» **الرسالة**: ٣١ آذار/مارس ١٩٤١.

ـــــ. «الأندية الأدبية في العراق.» **الرسالة**: ٧ نيسان/ابريل ١٩٤١.

المجلة (القاهرة): العدد ٥٧، تشرين الأول/أكتوبر ١٩٦١؛ العدد ٥٨، تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٦١، والعدد ٨١، أيلول/سبتمبر ١٩٦٣.

مجلة المجمع العلمي العربي: السنة ٣، الجزء ٦، حزيران/يونيو ١٩٢٣، والسنة ٤، الجزء ١٠، تشرين الأول/أكتوبر ١٩٢٤.

محمود، زكي نجيب. «وقفة شاعر.» **الثقافة**: ١٤ أيار/مايو ١٩٦٤.

«مستقبل الشعر العربي الحديث.» **الآداب**: السنة ٣، العدد ١، كانون الثاني/يناير ١٩٥٥.

مصطفى، شاكر. «الشعر في سوريا.» **الآداب**: السنة ٣، العدد ١، كانون الثاني/يناير ١٩٥٥.

ـــــ. «قرأت العدد الماضي من **الآداب**.» **الآداب**: السنة ٩، العدد ٢، شباط/فبراير ١٩٦١.

ـــــ. «منذ ثمانين ومنذ سبعين سنة، التعليم في دمشق، سنة ١٨٧٩ وسنة ١٨٩٠.» **المعرفة**: السنة ٢، العدد ٢٤، شباط/فبراير ١٩٦٤.

مطران، خليل. «التجديد في الشعر.» **الهلال**: السنة ٤٢، الجزء ١، تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٣٣.

مظهر، إسماعيل. «الشاعر المستحجر.» **أبولو**: المجلد ١، العدد ٨، نيسان/ابريل ١٩٣٣.

ـــــ. «العقاد في الميزان (١) (تداعي الأفكار ونقد الشعر).» **أبولو**: المجلد ١، العدد ٩، أيار/مايو ١٩٣٣.

ـــــ. في: **الرسالة**: ٣ آب/أغسطس ١٩٣٦.

«مع الأدباء: الدكتور محمد مندور والنقد..» مقابلة أجراها فاروق شوشة مع محمد مندور. **الآداب**: السنة ٩، العدد ١، كانون الثاني/يناير ١٩٦١.

المعداوي، أنور. «الأدب الملتزم.» **الآداب**: السنة ١، العدد ٢، شباط/فبراير ١٩٥٣.

المعلوف، عيسى اسكندر. «أبولون إله الغناء.» **أبولو**: تشرين الأول/أكتوبر ١٩٣٢.

مفتاح، رمزي. «توارد الخواطر.» **أبولو**: المجلد ١، العدد ٩، أيار/مايو ١٩٣٣، والمجلد ١، العدد ١٠، حزيران/يونيو ١٩٣٣.

المقتطف: المجلد ٢٠، الجزء ١٠، تشرين الأول/أكتوبر ١٨٩٦؛ المجلد ٤١، الجزء ١، تموز/يوليو ـ أيلول/سبتمبر ١٩١٢، والمجلد ٨٤، الجزء ١، كانون الثاني/يناير ١٩٣٤.

المكشوف: العدد ١٢١، ١٩٣٧.

الملائكة، نازك. «العروض والشعر الحر.» **الآداب**: السنة ٦، العدد ٢، شباط/ فبراير ١٩٥٨.

ـــــــ. «ملامح عامة في شعر إيليا أبو ماضي.» **شعر**: السنة ٢، العدد ٦، نيسان/ ابريل ١٩٥٨.

ـــــــ. «منبر النقد.» **الآداب**: السنة ٧، العدد ٤، نيسان/ ابريل ١٩٥٩.

مندور، محمد. «الشعر الجديد في نظر النقد الجديد.» **الآداب**: السنة ٩، العدد ١، كانون الثاني/ يناير ١٩٦١.

ـــــــ، لويس عوض وصلاح الدين عبد الصبور. «ندوة **الآداب**: قضية الشعر الجديد.» **الآداب**: السنة ١٠، العدد ١، كانون الثاني/ يناير ١٩٦٢.

موسى، سلامة. «خليل مطران.» **الهلال**: السنة ٣٢، الجزء ٩، حزيران/ يونيو ١٩٢٤.

ـــــــ. «عباس محمود العقاد.» **الهلال**: السنة ٣٢، الجزء ٣، كانون الأول/ ديسمبر ١٩٢٣.

ـــــــ. «مصطفى لطفي المنفلوطي.» **الهلال**: السنة ٣٢، الجزء ٢، تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٢٣.

الناعوري، عيسى. «عرار ـ شاعر الأردن.» **الأديب**: السنة ١٨، الجزء ٤، نيسان/ ابريل ١٩٥٩.

ـــــــ. «على هامش كتاب رائد الشعر الحديث.» **الأديب**: السنة ١٥، الجزء ١، كانون الثاني/ يناير ١٩٥٦.

ـــــــ. «مصطفى وهبي التل.» **الأديب**: السنة ٥، الجزء ٦، حزيران/ يونيو ١٩٤٦.

نصر، نسيم. «شفيق معلوف: شاعر تداركته جن عبقر.» **الأديب**: السنة ١٤، الجزء ٨، آب/ أغسطس ١٩٥٥.

نعيمة، ميخائيل. «الأديب والناقد.» **الآداب**: السنة ٤، العدد ١٠، تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٥٦.

النقاش، رجاء. «العقاد.» **الآداب**: السنة ١٢، العدد ٤، نيسان/ ابريل ١٩٦٤.

ـــــــ. «هل للشعر العربي الجديد فلسفة؟.» **الآداب**: السنة ١٠، العدد ٣، آذار/ مارس ١٩٦٢.

نويهض، عجاج. «الرصافي بين دمشق والقدس.» **الأنوار**: ٢٤/ ٤/ ١٩٦٠.

الهلال: السنة ٥، الجزء ٢، أيلول/ سبتمبر ١٨٩٦؛ السنة ٥، الجزء ٣، تشرين الأول/ أكتوبر ١٨٩٦؛ السنة ١٢، الجزء ١، تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٠٣، والسنة ١٤، الجزء ٢، تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٠٥.

هلال، محمد غنيمي. «فلسفة الأدب عند سارتر.» **الآداب**: السنة ١٠، العدد ٣، آذار/ مارس ١٩٦٢.

الوائلي، إبراهيم. «الرصافي: بين تاريخ الأدب وتاريخ السياسة.» **الآداب**: السنة ١، العدد ٨، آب/ أغسطس ١٩٥٣.

«وثائق لم تكتب في الأدب المهجري: حديث مع ميخائيل نعيمة.» مقابلة مع الشاعر ـ الناقد، أجراها عبد الكريم الأشتر. **المعرفة**: السنة ٢، العدد ٢٤، شباط/ فبراير ١٩٦٤.

الوكيل، مختار. «كروانيات العقاد، أفراخ «قبرة» شيلي...!.» **أبولو**: المجلد ٢، العدد ٥، كانون الثاني/ يناير ١٩٣٤.

وثائق

النشاشيبي، إسعاف. «العربية وشاعرها الأكبر.» (خطاب ألقي في الاحتفال بتكريم شوقي عام ١٩٢٧، ونشر على شكل كراس في القاهرة عام ١٩٢٨).

٢ ـ الأجنبية

Books

Abercrombie, Lascelles. *Poetry: Its Music and Meaning*. London: Oxford University Press, 1932.

Anthologie de la littérature arabe contemporaine. Préface de Jacques Berque.

Paris: Seuil, [1964-1967]. 3 vols.

vol. 3: *La Poésie*. Choix, présentation, traduction et introduction par L. Norin et E. Tarabay; préface de G. Henein.

Aoun, Faïez J. *Fawzi Ma'lūf et son oeuvre*. Paris: G.-P. Maisonneuve, 1939.

Arberry, A. J. *Aspects of Islamic Civilization, as Depicted in the Original Texts*. London: G. Allen and Unwin, [1964].

———. *The Mystical Poems of Ibn al-Fāriḍ*. Dublin: Emery Walker, 1956.

Attwater, Donald. *The Christian Churches of the East*. 2nd ed. Milwaukee: Bruce Pub. Co., [1947-1948]. 2 vols. (Religion and Culture Series)

vol. 1: *Churches in Communion with Rome*.

Bailey, John Cann. *The Continuity of Letters*. Oxford: Clarendon Press, 1923.

Barfield, Owen. *Poetic Diction: A Study in Meaning*. London: Faber and Gwyer, [1928].

———. ———. Introduction by Howard Nemerov. New York: McGraw-Hill, [1964].

Bateson, Frederick Wilse. *English Poetry: A Critical Introduction*. London; New York: Longmans, Green, [1950].

———. *English Poetry and the English Language: An Experiment in Literary History*. Oxford: Clarendon Press, 1934.

Bellamy, James A., Ernest N. McCarus and Adil Yacoub. *Contemporary Arabic Readers, V., Modern Arabic Poetry*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1966.

Bernard, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Librairie Nizet, 1959.

Bodkin, Maud. *Studies of Type-images in Poetry, Religion and Philosophy*. London; New York: Oxford University Press, 1951.

Bowra, C. M. *The Background of Modern Poetry: An Inaugural Lecture Delivered on 10 May 1946*. Oxford: Clarendon Press, 1946.

———. *The Creative Experiment*. London: Macmillan, 1949.

———. *Edith Sitwell*. Monaco: Lyrebird Press, 1947.

———. *The Heritage of Symbolism*. London: Macmillan, 1943.

———. *Heroic Poetry*. London: Macmillan; New York: St. Martin's Press, 1961.

———. *Inspiration and Poetry*. London: Cambridge University Press, 1951. (Rede Lectures)

Brand's Dictionary of Faiths and Folklore. London: Reeves and Turner, 1905.

Bullough, Geoffrey. *The Trend of Modern Poetry*. 3rd ed. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1949.

Cachia, Pierre. *Ṭāhā Ḥusayn: His Place in the Egyptian Literary Renaissance*. London: Luzac, 1956.

The Cambridge History of Arabic Literature. 1993.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. 4th ed. New York: Meridian Books, 1962. (Meridian Books)

Camus, Albert. *The Myth of Sisyphus, and Other Essays*. Translated from the French by Justin O'Brien. New York: Knopf, 1955.

Castex, Pierre. *Vigny, l'homme et l'œuvre*. Paris: Boivin, [1952]. (Connaissance des lettres; 34)

Cazamian, Louis François. *Essais en deux langues*. Paris: H. Didier, 1938.

Cooper, Charles W. *Preface to Poetry*. In consultation with John Holmes. New York: Harcourt, Brace and Company, [1946].

Corbett, Edward P. J. *Classical Rhetoric for the Modern Student*. New York: Oxford University Press, 1965.

Cornell, Kenneth. *The Post-symbolist Period; French Poetic Currents, 1900-1920*. New Haven, CT: Yale University Press, 1958. (Yale Romanic Studies; 2d ser., 6)

Day Lewis, C. *The Poetic Image*. London: Jonathan Cape, [1947]. (Clark Lectures, 1946)

Deutscher, Isaac (ed.). *The Age of Permanent Revolution: A Trotsky Anthology*. New York: Laurel, 1964.

Dodge, Bayard. *Al-Azhar: A Millennium of Muslim Learning*. Washington, DC: Middle East Institute, 1961.

Drew, Elizabeth A. *T. S. Eliot, the Design of His Poetry*. New York: C. Scribner's Sons, 1949.

Eliot, T. S. *The Complete Poems and Plays, 1909-1950*. New York: Harcourt, Brace and Co., 1952.

———. *Ezra Pound, His Metric and Poetry*. New York: A. A. Knopf, 1917.

———. *The Music of Poetry: The Third W. P. Ker Memorial Lecture Delivered in the University of Glasgow, 24th February 1942*. Glasgow: Jackson, Son and Company, 1942.

———. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen and Co., [1920].

———. *Selected Prose*. Edited by John Hayward. London; Baltimore: Penguin Books, [1953]. (Penguin Books; 873)

———. *The Three Voices of Poetry*. London: National Book League, 1953.

———. *The Waste Land*. London: Faber and Faber, 1961.

Encyclopaedia of Islam. London: Luzac, 1927.

Encyclopedia of Poetry and Poetics. Edited by Alex Preminger [et al.]. 2nd ed. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1965.

English Institute. *Annual*. New York: Columbia University Press, 1940-[1943]. 4 vols.

———. *Essays*. New York: Columbia University Press, 1947-. 14 vols.

Farmer, Henry George. *A History of Arabian Music to the XIII Century*. London: Luzac, 1929.

Foakes, R. A. *The Romantic Assertion: A Study in the Language of Nineteenth Century Poetry*. London: Methuen and Co., 1958.

Frazer, James G. (Sir). *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. An abridged ed., second printing. London: Macmillan and Co., 1960.

Fromm, Erich. *The Fear of Freedom*. London: Routledge and Kegan Paul, 1960.

———. *The Heart of Man: Its Genius for Good and Evil*. London: Routledge and Kegan Paul, 1965.

———. *Man for Himself: An Inquiry into the Psychology of Ethics*. London: Routledge and Kegan Paul, 1949.

Frye, Northrop (ed.). *Sound and Poetry*. New York: Columbia University Press, 1957. (English Institute Essays, 1956)

Gibb, Hamilton, Alexander Rosskeen and Harold Bowen. *Islamic Society and the West: A Study of the Impact of Western Civilization on Moslem Culture in the Near East*. London; New York: Oxford University Press, 1950-.

Greg, Walter W. *Pastoral Poetry & Pastoral Drama: A Literary Inquiry, with Special Reference to the Pre-restoration Stage in England*. London: A. H. Bullen, 1906.

Guérard, Albert. *Art for Art's Sake*. Boston; New York: Lothrop, Lee and Shepard Company, 1936.

———. *Literature and Society*. Boston: Lothrop, Lee and Shepard Company, 1935.

Hartmann, Martin. *Arabische Strophengedicht, I, Das Muwaššaḥ*. Weimer: E. Felber, 1897.

Ḥassūn, Rizq Allah. *The Poem of Poems: A Metrical Arabic Version of the Book of Job*. London: Frederic Straker, 1869.

Ḥāwī, Khalīl S. *Khalīl Gibran: His Background, Character and Works*. Foreword by Nabih Amin Faris. Beirut: American University of Beirut, 1963. (Publication of the Faculty of Arts and Sciences. Oriental Series; no. 41)

Hazlitt, William. *Selected Essays*. London: Glascow, 1946.

Hough, Graham Goulden. *Image and Experience: Studies in a Literary Revolution*. London: Gerald Duckworth, 1960.

Hourani, Albert Habib. *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798-1939*. London; New York: Oxford University Press, 1962.

Hulme, T. E. *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*. London: Routledge and Kegan Paul, 1960.

Al-Husry, Khaldūn S. *Three Reformers: A Study in Modern Arab Political Thought*. Beirut: Khayats, 1966.

Huxley, Aldous. *Literature and Science*. London: Chatto and Windus, 1963.

———. *Vulgarity in Literature: Digressions from a Theme*. London: Chatto and Windus, 1930.

Jones, Percy Mansell. *The Background of Modern French Poetry: Essays and Interviews*. Cambridge, UK: The University Press, 1951.

Jung, C.G. *Modern Man in Search of a Soul*. Translated by W.S. Dell and Cary F. Baynes. London: K. Paul, Trench, Trubner, 1933.

Lucas, Frank Laurence. *The Decline and Fall of the Romantic Ideal*. Cambridge, UK: The University Press, 1936.

Macaulay, Thomas Babington (Baron). *Essay on Milton*. Edited by A. S. Collins. London: University Tutorial Press, [n. d.].

Martin, Jay (comp.). *A Collection of Critical Essays on «The Waste Land»*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, [1968]. (Twentieth Century Interpretations. A Spectrum Book)

Matthiessen, Francis Otto. *The Achievement of T. S. Eliot*. 3rd ed. New York: Oxford University Press, 1959.

Mead, Margaret. *Anthropology, a Human Science: Selected Papers, 1939-1960*. Princeton, NJ: Van Nostrand, [1964]. (An Insight Book; 22)

Moore, H. T. (ed.). *Selected Letters*. Translated by Eva Rennie. New York: 1960.

Morgan, Kathleen E. *Christian Themes in Contemporary Poets: A Study of English Poetry of the Twentieth Century*. London: SCM Press, [1965].

Mūsā, Salāma. *The Education of Salāma Mūsā*. Translated by L. O. Schuman. Leiden: E. J. Brill, 1961.

New Directions in Prose and Poetry. New York: 1953.

Nichols, Wallace Bertram. *The Speaking of Poetry*. London: Methuen, 1937.

———. ———. 2nd ed. London: Dennis Dobson, 1949.

Nicholson, Reynold Alleyne. *The Mystics of Islam*. London: G. Bell and Sons, 1914. (Quest Series)

———. *Studies in Islamic Mysticism*. Cambridge, UK: The University Press, 1921.

Orwell, George. *Selected Essays*. [Harmondsworth, UK]: Penguin Books, [1957]. (Penguin Books; 1185)

Peyre, Henri. *Contemporary French Literature: A Critical Anthology*. New York: Harper and Row, [1964].

——— (ed.). *Baudelaire, a Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, [1962]. (A Spectrum Book: Twentieth Century Views)

Philipson, Morris (ed.). *Aesthetics Today: Readings Selected*. Cleveland: World Pub. Co., [1961]. (Meridian Books)

Poetry: Form and Structure. Boston: 1964.

Priestley, J. B. *Literature and the Western Man*. London: Mercury Books, 1962.

Read, Herbert. *Collected Essays in Literary Criticism*. 2nd ed. London: Faber and Faber, 1951.

Ribera Terragó, Julian. *Music in Ancient Arabia and Spain*. Translated and abridged by Eleanor Hague and Marion Leffingwell. London: Oxford University Press, 1929.

Richards, I. A. *The Philosophy of Rhetoric*. New York; London: Oxford University Press, 1936. (Mary Flexner Lectures on the Humanities; III)

———. *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*. London: K. Paul, Trench, Trubner, 1929.

Rikābī, Jawdat. *La Poésie profane sous les Ayyûbides, et ses principaux représentants*. Paris: G.-P. Maisonneuve, 1949.

Rimbaud, Arthur. *Prose Poems from the Illuminations, in a New Translation by Louisse Varèse*. [New York]: New Directions, [1946]. (New Classics)

Rodway, Allan. *The Romantic Conflict*. London: Chatto and Windus, 1963.

Romanticism Reconsidered: Selected Papers from the English Institute. Edited with a foreword by Northrop Frye. New York: Columbia University Press, 1963.

Rylands, George H. W. *Words and Poetry*. 2nd ed. London: Leonard and Virginia Woolf, 1928.

Saint-John Perse. *Anabasis, a Poem*. Translated by T. S. Eliot. 3rd ed. London: Faber and Faber, [1959].

———. *On Poetry*. Translated by W. H. Auden. New York: Bollingen Foundation, 1961.

Santayana, George. *Interpretations of Poetry and Religion*. New York: C. Scribner's Sons, 1924.

Sartre, Jean-Paul. *Existentialism and Humanism*. Translation and introduction by Philip Mairet. London: Methuen, [1948].

———. *What is Literature?*. Translated from the French by Bernard Frechtman. London: Methuen, 1950.

Scheindlin, Raymond P. *Form and Structure in the Poetry of Al-Mu'tamid Ibn 'Abbād*. Leiden: Brill, 1974. (Publication of the De Goeje Fund; no. 24)

Sitwell, Edith. *Selected Poems*. Harmondsworth, UK: Penguin Books, 1952.

Skelton, Robin. *The Poetic Pattern.* London: Routledge and Kegan Paul, [1956].

Smith, Chard Powers. *Pattern and Variation in Poetry.* New York: Scribner, 1932.

Smith, Grover Cleveland. *T. S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning.* 6th ed. Chicago: Phoenix Edition, 1965. (A Phoenix Book)

Smith, Horatio (ed.). *Columbia Dictionary of Modern European Literature.* New York: Columbia University Press, 1947.

Steiner, George. *Death of Tragedy.* London: Faber and Faber, 1961.

Suckling, Norman. *Paul Valéry and the Civilized Mind.* London; New York: Oxford University Press, 1954. (University of Durham Publications)

Symons, Arthur. *The Symbolist Movement in Literature.* 2nd ed. London: Archibald Constable, 1908.

Tāhā Ḥusain. Napoli: Instituto Universitario Orientale, 1964.

Tate, Allen (ed.). *The Language of Poetry.* Princeton, NJ: Princeton University Press; London: H. Milford; Oxford University Press, [1942].

Tillyard, E. M. W. *Poetry, Direct and Oblique.* 5th ed. London: Chatto and Windus, 1959.

Travaux du cercle linguistique de Prague. Prague: 1936.

Turnell, Martin. *Baudelaire: A Study of His Poetry.* London: Hamilton, [1953].

Ussher, Arland. *Journey through Dread [A Study of Kierkegaard, Heidegger, and Sartre].* London: Darwen Finlayson, [1955].

Valéry, Paul. *Variété.* Paris: Nouvelle revue française, [1924].

Vigny, Alfred de. *Poèmes choisis.* Edited by Allison Peers. Manchester: The University Press; London; New York: Longmans, Green & Co., 1918. (Modern Language Texts. French Series: Modern Section)

Whalley, George. *Poetic Process.* London: Routledge and Kegan Paul, [1953].

Whitman, Walt. *Complete Prose Works.* New York: 1910.

Wilson, Edmund. *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930.* New York; London: C. Scribner's Sons, 1942.

———. *The Triple Thinkers: Twelve Essays on Literary Subjects.* London: J. Lehmann, [1952].

Yeats, W. B. *Ideas of Good and Evil.* London: A. H. Bullen, 1914.

Young, Howard Thomas. *The Victorious Expression: A Study of Four Contemporary Spanish Poets: Miguel de Unamuno.* Madison: University of Wisconsin Press, 1964.

Periodicals

Barakat, Halim. «Alienation: A Process of Encounter between Utopia and Reality.» *British Journal of Sociology* (London): vol. 20, no. 1, March 1969.

Eliot, T. S. «Ulysses, Order and Myth.» *Dial* (Chicago): November 1923.

Gibb, H.A.R. «Studies in Contemporary Arabic Literature, I: The Nineteenth Century.» *Bulletin of the School of Oriental and African Studies:* vol. 4, no. 4, 1926-1928.

———. «Studies in Contemporary Arabic Literature, II: Manfalūṭī and the «New Style».» *Bulletin of the School of Oriental and African Studies:* vol. 5, no. 2, 1928-1930.

———. «Studies in Contemporary Arabic Literature, III: Egyptian Modernists.» *Bulletin of the School of Oriental and African Studies:* vol. 5, no. 3, 1928-1930.

Jayyusi, Salma Khadra. «Arabic Poetry in the Fifties.» *Arab Review* (London): vol. 3, no. 1, April 1960.

———. «The Revolutionary Ideology.» *Middle East Forum:* vol. 43, no. 4, 1968.

Peyre, Henri. «Existentialism: A Literature of Despair?.» Reprinted from: *Yale French Studies* (New Haven, CT): vol. 1, no. 1, Spring-Summer 1948.

———. «A French Debate on Pure Poetry.» *University of California Chronicle* (Berkeley): July 1928.

———. «The Significance of Surrealism.» Reprinted from: *Yale French Studies:* vol. 1, no. 2, Fall-Winter 1948.

Watts, Harold H. «Anabase: The Endless Film.» *University of Toronto Quarterly:* vol. 19, no. 3, April 1950.

Conferences

Myth and Symbol: Critical Approaches and Applications. A selection of papers delivered at the joint meeting of the Mideast Modern Language Association and the Central Renaissance Conference, 1962, by Northrop Frye [et al.]. Edited by Bernice Slote. 2nd ed. Lincoln: University of Nebraska, [1963]. (A Bison Book)

Studies in Modern Arabic Literature. Edited by R. C. Ostle. Warminster, UK: Aris & Phillips, 1975.

Theses

Jayyusi, Salma Khadra. «Trends and Movements in Contemporary Arabic Poetry.» (Ph.D. Thesis, London University, School of Oriental and African Studies, 1970).

فهـــرس

- ب -

- ت -

- ث -

- ج -

- ح -

- خ -

- د -

- ذ -

- ر -

- ز -

- س -

- ش -

- غ -

- ف -

ـ ق ـ

ـ ك ـ

- ل -

- م -

- ن -

ـ هـ ـ

ـ و ـ

ـ ي ـ

هذا الكتاب

تتولّى الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي، مؤلفة هذا الكتاب، مسؤوليات ثقافية كثيرة يتركز جزء كبير منها على نشر الثقافة العربية في العالم الناطق بالإنكليزية والتعريف بأهم قضايا العرب الراهنة. وقد أصدرت حتى الآن **أكثر من ٣٥ كتاباً** بين موسوعات كبيرة لفروع الأدب العربي المختلفة وكتب ذات مؤلّف واحد من روايات ومجموعات قصصية أو شعرية وكتب فكرية وذلك تحت مشروعيها: «بروتا» للترجمة و«رابطة الشرق والغرب» للدراسات. ولديها الآن أكثر من عشرة كتب في طريقها إلى النشر وعدد آخر قيد الإعداد.

غير أن المؤلفة تعتبر نفسها قبل كل شيء مؤرّخة وناقدة للأدب العربي. وقد كتبت عن الشعر العربي عدداً كبيراً من الدراسات، جلّها بالإنكليزية، ما بين دراسات عامّة عن الشعر العربي ودراسات متخصصة. فإلى جانب هذه الدراسة المطوّلة التي بين أيدينا، كتبت دراسات متخصصة لثلاثة أجزاء من موسوعة كمبريدج للأدب العربي وهي «الشعر الأموي» و«شعر الحداثة» و«الشعر ما بعد الكلاسيكية: ١٢٥٠ ـ ١٨٥٠»؛ وكذلك دراستين عن الشعر الأندلسي منشورتين في كتاب **الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس** ودراسة للشعر العربي في مقدمة مجموعتها **الأدب الفلسطيني الحديث**. كما أنجزت مؤخراً دراسة نقدية تأريخية للقصة والرواية لمقدمة مجموعتها الكبيرة **منتخبات من القصة والرواية الحديثة**.

ويمثل الكتاب الذي بين أيدينا أسلوب المؤلفة في النقد التأريخي بشكل واضح، فقد تابعت فيه تاريخ التغيرات التي حدثت للشعر الحديث منذ نهاية القرن الثامن عشر حتى سنة ١٩٧٠، مركّزة، بصورة دقيقة، على فترة الخمسينات التي احتضنت أكبر تجربة تقنية في تاريخ الشعر العربي. فالكتاب مرجع شامل للحركات والاتجاهات التي عرفها الشعر العربي الحديث ولتطور النقد الذي عاصرها جميعها.

طبعة ثانية منقحة

مركز دراسات الوحدة العربية

بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: ٦٠٠١ ـ ١١٣
الحمراء ـ بيروت ٢٤٠٧ ٢٠٣٤ ـ لبنان
تلفون: ٧٥٠٠٨٤ ـ ٧٥٠٠٨٥ ـ ٧٥٠٠٨٦ ـ ٧٥٠٠٨٧ (٩٦١١+)
برقياً: «مرعربي» ـ بيروت
فاكس: ٧٥٠٠٨٨ (٩٦١١+)
e-mail: info@caus.org.lb
Web site: http://www.caus.org.lb

الثمن: ٢٠ دولاراً
أو ما يعادلها

